EUPHORION

ZEITSCHRIFT
FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

48. BAND 1. HEFT

HEIDELBERG 1954

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES ERSTEN HEFTES

Harold Jantz (Evanston, Illinois), Die Ehrfurchten in Goethes „Wilhelm Meister“ . . 1
Gustav F. Hartlaub (Heidelberg), Goethe als Alchemist 19
Karl Konrad Polheim (Graz), Der künstlerische Aufbau von Mörikes Mozartnovelle . 41
Bernhard Blume (Columbus, Ohio), Kreatur und Element. Zur Metaphorik von Elisabeth Langgässers Roman „Das unauslöschliche Siegel“ 71

Miszellen

Werner von Nordheim (Hamburg), Mörikes dramatische Jugendwerke „Spillner“ und „Die umworbene Musa“ — eine Einheit 90
Otto Freiherr von Taube (Gauting, Oberbayern), Daten zur Biographie Eduards von Keyserling 95

Forschungsbericht

Willy Andreas (Heidelberg), Goethe und der Minister Voigt 98

Besprechungen

Bert Nagel, Der Arme Heinrich Hartmanns von Aue, und Anton van der Lee, Der Stil von Hartmanns Erec verglichen mit dem der älteren Epik (besprochen von Hans Eggers) 102
Bert Nagel, Der deutsche Meistersang (besprochen von Karl Stackmann) 104
Günter Meyer, Universität gegen Theater. Hallisches Theater im 18. Jahrhundert (besprochen von Ferdinand Josef Schneider) 112
Goethes Amtliche Schriften, Band 1, und Willy Flach, Goetheforschung und Verwaltungsgeschichte (besprochen von Willy Andreas) 114
Ronald D. Gray, Goethe the alchemist (besprochen von Gustav F. Hartlaub) . . . 116
Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer, hg. von Adolf Rapp, 2 Bände (besprochen von Friedrich Sengle) 118
Heinrich Spiero, Geschichte des deutschen Romans (besprochen von Günther Weydt) 120

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Anschrift des Herausgebers und der Redaktion: Professor Dr. Hans Pyritz, Hamburg 20, Sudeckstraße 2.

Es wird gebeten, Manuskripte erst nach vorheriger Anfrage und Vereinbarung einzusenden. Für unverlangt gesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückgabe von Manuskripten kann nur erfolgen, wenn das erforderliche Porto beigefügt war.

Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt zu beachten, das jeder neu hinzutretende Mitarbeiter von der Redaktions-Geschäftsstelle erhält bzw. anfordern kann.

Besprechungsexemplare nimmt der Universitätsverlag Carl Winter, Heidelberg, Lutherstraße 59, entgegen. Die Möglichkeit und die Form der Anzeige (Einzelrezension, Forschungsbericht, Sammelhinweis) bestimmt sich nach inhaltlichen Gesichtspunkten und nach dem verfügbaren Raum. Rücksendung unverlangter Neuerscheinungen, die nicht in das Aufgabengebiet der Zeitschrift fallen, kann grundsätzlich nur gegen Portoerstattung erfolgen.

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 4 Heften (Gesamtumfang 28 Bogen). Der Preis des Einzelheftes beträgt DM 10,—, der Preis des Jahrgangs DM 36,—, Sonderpreis für Studenten DM 28,80. Neubestellungen werden von jeder Buchhandlung, solche zum Vorzugspreis nur vom Verlag entgegengenommen. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Die Mitarbeiter erhalten von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge. Darüber hinaus können weitere Exemplare, im Höchstfalle dreißig, gegen Vergütung der Selbstkosten geliefert werden.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Die Ehrfurchten in Goethes „Wilhelm Meister".

Ursprung und Bedeutung.

Von

Harold Jantz (Evanston, Illinois).

Eine der berühmtesten Episoden aus Goethes gesamtem Werk ist immer noch von Geheimnis umgeben. Sie steht im zweiten Teil des *Wilhelm Meister*, wo der Held seinen Sohn Felix in die große Landerziehungsanstalt, die Pädagogische Provinz, bringt und die Leiter ihm die drei verschiedenen Grußhaltungen erläutern, die er bei den Knaben beobachtet hatte. Sie erklären diese Haltungen als symbolische Darstellungen der drei Ehrfurchten, die so wesentlich für eine angemessene und wirkungsvolle Lebensführung auf der Erde seien. Es sind die Ehrfurcht vor dem, was über uns ist, vor dem, was unter uns ist, und vor dem, was neben uns ist. Aus allen diesen fließt als natürliches Ergebnis die vierte und krönende Ehrfurcht, die Ehrfurcht vor sich selbst[1].

Wilhelm begreift sofort die entscheidende Bedeutung, die der Pflege dieser allgemeinen Haltung der Ehrfurcht zukommt; denn, wie er bemerkt, *deswegen liegt die Menge wohl so im argen, weil sie sich nur im Element des Mißwollens und Mißredens behagt; wer sich diesem überliefert, verhält sich gar bald gegen Gott gleichgültig, verachtend gegen die Welt, gegen seinesgleichen gehässig; das wahre, echte, unentbehrliche Selbstgefühl aber zerstört sich in Dünkel und Anmaßung*[2].

Die Bedeutung dieser Szene im allgemeinen und in manchen Besonderheiten ist zwar jedem aufmerksamen Leser leicht zugänglich, doch sind einige Einzelheiten rätselhaft und in einem solchen Maße verwirrend, daß einerseits schwere Fehldeutungen entstanden sind, die auch das Gesamtverständnis der Szene gefährden, anderseits gewisse wichtige Züge übergangen werden, ohne die ihnen gebührende Beachtung zu finden. Schließlich liegen Hintergrund und Tradition einer solchen Darstellung der Ehrfurchten noch fast ganz im Dunkel. In dieser Studie hoffe ich Ursprünge und Quellen ins volle Tageslicht zu rücken und darüber hinaus an einem entscheidenden Beispiel zu zeigen, daß eine Kenntnis der Quellen Dunkelheiten aufhellen kann, die alle andern Methoden der Interpretation nicht zu erklären vermochten.

Liest man die denkwürdige Szene, so erhält man den starken Eindruck, daß hier nichts Neues und für den Anlaß Zurechtgemachtes vorliegt, sondern alte Weisheit, in langer und ehrenvoller Folge überkommen. Man fühlt, daß Goethe in diesem Fall nicht Beginner, sondern Vollender einer großen Tradition war,

[1] *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Buch 2, Kapitel 1 und 2. Weimarer Ausgabe (W.A.) I, 24, 231—259, bes. 240—245.

[2] W.A. I, 24, 241.

der Dichter, der ihr die letzte Form und Durchsichtigkeit in einem mächtigen Akt künstlerischer Schöpfung gab. Mehrere Erforscher des Werks hatten offenbar dieses Gefühl; Oskar Walzel beispielsweise drückte in seiner Ausgabe von *Wilhelm Meisters Wanderjahren* von 1926 die Hoffnung aus, es möchten eines Tages die echten Quellen für diese Vorschriften über die Ehrfurchten gefunden werden[3].

Die Suche nach Quellen und Ursprüngen ging in den dreißiger und vierziger Jahren weiter, mit nur mäßigem Erfolg. Teilanalogien wurden in kurzen Bemerkungen von Jan Amos Comenius, Meister Eckhart, Justinian, dem heiligen Augustin und Johann Michael Sailer gefunden[4]. Ganz abgesehen von der Tatsache, daß Goethe gewiß nicht das Manuskript der betreffenden Predigt Meister Eckharts und wahrscheinlich nicht das im Privatdruck erschienene Blättchen Sailers kannte, sind all diese Stellen, ob einzeln oder zusammen genommen, unzureichend, insofern sie jede vollere Entwicklung im Sinne Goethes vermissen lassen. Die bloße Formel: über, unter, neben, ist für sich allein und unentwickelt ohne Bedeutung, und, was mehr ist, viel älter als der ehrwürdige Kirchenvater. Die mutmaßlichen Quellen sind auch unvollständig: nichts in ihnen entspricht wirklich Goethes zweiter Ehrfurcht, der vor dem, was unter uns ist. Hieraus wurde fälschlich der Schluß gezogen, daß die zweite Ehrfurcht eine spätere Hinzufügung sei.

[3] In der Ausgabe des Bibliographischen Instituts, Gesamtherausgeber Robert Petsch, Band 12, S. 24.

[4] Über Comenius siehe Erich Franz, *Goethe als religiöser Denker*, Tübingen 1932, S. 109—150 und Anm., bes. S. 142—150 und Anm. 30 (S. 271—274 über frühere Studien der Ehrfurchten). Die aus Lessing und Kant beigebrachten Parallelen haben nicht eigentlich etwas mit Goethes Ehrfurchten zu tun. Lessing gibt nur eine ganz verschiedene historische Dreiheit und Kant nur Sätze, die die Würde des Menschen mit dem rechten Glauben an Gott verbinden und wahre Religion dem Aberglauben und der Furcht gegenüberstellen. Franz hätte erkennen sollen, daß all dies antike Gemeinplätze sind, die Goethe schon lange kannte, als Kants kritische Werke zu erscheinen begannen. Was sich für Comenius und seine *Didactica magna* anführen läßt, stellt sich bei näherer Untersuchung als ebenso schwach heraus. Franz bringt nicht einmal einen einzigen Beleg aus Comenius über das Thema der Ehrfurcht bei, und die anderen Parallelen zu Goethe, die er anführt, erweisen sich als Gemeinplätze aus Antike oder Renaissance, die man ebensogut bei einem Dutzend anderer Autoren finden könnte. Prüft man die Stellen bei Comenius über *pietas* (IV, 4; V, 18 und 20), so findet man sie höchst vag und allgemein; in der ersten empfiehlt er sogar Verachtung statt Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist. Die edle Stelle über die Würde des Menschen (I, 3) ist nur ein Glied in einer langen und großen Tradition; sie und die andern Stellen beweisen nicht mehr, als daß Comenius und Goethe aus der gleichen oder ähnlichen Quellen schöpften.

Franz' ganze lange Darstellung der Goetheschen Ehrfurchten ist in vieler Hinsicht so schwach und unzutreffend wie die von ihm angeführten Quellen. Das Ganze ist methodologisch unhaltbar und ungoethisch, obwohl gewisse einzelne Partien ganz ausgezeichnet sind. Er selbst beschreibt seine ungoethische und anachronistische Annäherungsweise in den folgenden ominösen Worten (S. 110): „Bei der Wichtigkeit und Schwierigkeit des viel mißverstandenen Textes, *Wanderjahre* II, Kap. 1—2, empfiehlt es sich, im Interesse der Klärung zunächst ohne jede Rücksicht auf Goethes Charakterisierung der drei Ehrfurchten den Begriff der Ehrfurcht rein phänomenologisch zu untersuchen, wie er uns heute geläufig ist; zuzusehen, was für uns in ihm liegt, was er uns entgegenbringt."

Über Justinian, Augustin, Eckhart und Sailer siehe Ernst Beutler, *Die vierfache Ehrfurcht*, Modern Language Quarterly X (1949), 259—263. Paul Stöcklein, *Wege zum späten Goethe*, Hamburg 1949, S. 232, weist auf Parallelen zu Goethes vierter Ehrfurcht in Platos *Gesetzen* (726, 727, 730b) hin.

Außerdem läßt dieses spärliche Material kaum die Behauptung zu, daß Justinians *Institutiones* den Ausgangspunkt bildeten, und daß die Entwicklung sich innerhalb der christlichen Tradition vollzog[5]. Tatsächlich verhält es sich, wie wir sehen werden, so, daß 1) Goethes unmittelbare Quellen viel älter als Justinian sind; 2) wir sie mit gutem Gewissen Quellen nennen können, weil wir direkte Zeugnisse haben, daß Goethe die betreffenden Werke wirklich gelesen hat; 3) diese Werke heidnisch und nicht christlich sind; und 4) die zweite Ehrfurcht, die in der heidnischen Tradition weitgehend entwickelt war, in der christlichen Tradition unterdrückt oder verdunkelt und dann erst von Goethe nach ihrer vollen Bedeutung wiederhergestellt wurde.

In den letzten Jahren sind eine Reihe von Studien über die Ehrfurchten erschienen, die die Quellenfrage beiseitelassen und sich auf Darstellung und Interpretation konzentrieren, und zwar auf Grund sorgfältigen Studiums des Textes selbst, anderer verwandter Stellen im Roman und im übrigen Werk Goethes, sowie der damaligen Weltsituation, die den Autor mutmaßlich zu dieser Szene anregte. Einige dieser Studien sind sehr wertvoll, die einsichtsvollste und ausgewogenste unter ihnen vielleicht die von Erich Trunz in seinem Kommentar zum Roman[6]. Tatsächlich leisten diese jüngsten Interpretationen praktisch alles, was von der gegebenen Grundlage aus geleistet werden kann, und das ist sehr viel. Von den traditionellen Mißverständnissen und Verwirrungen sind viele beseitigt, Zusammengehörigkeit und Harmonie des Ganzen sind besser erkannt und erklärt und Goethes Absicht ist merklich tiefer und feiner verstanden worden. Was freilich in allen diesen modernen Interpretationen noch fehlt, so hervorragend mehrere von ihnen sind, ist 1) eine sorgfältige und richtige Unterscheidung zwischen Traditionellem und Originalem in dieser Szene, ein Gefühl für das subtile Wechselspiel von Tradition und Neuerung, das stets in Goethes schöpferischem Werk so aufschlußreich und faszinierend ist; 2) ein daraus folgendes Verständnis und eine korrekte Beschreibung des Umfangs, der genauen Natur und Absicht von Goethes schöpferischer Weiterbildung; 3) eine sorgfältige Betrachtung verschiedener Aspekte der zweiten Ehrfurcht, die von Goethe betont, aber von den Interpreten übersehen werden; 4) ein besseres Verständnis der Gründe, die Goethe bewogen haben, im Verlauf seiner Darstellung Beschreibung, Schwerpunkt und Reihenfolge dieser Ehrfucht zu verändern; 5) eine vollständigere Begründung, warum die vierte Ehrfurcht, die vor sich selbst, die höchste und umfassendste ist. Schließlich ist nicht nur die Entwicklungsgeschichte des Begriffs vor Goethe vernachlässigt worden, sondern es sind 6) die beiden wichtigsten Stellen, an denen Goethe lange vor den *Wander-*

[5] Beutler, S. 260: „An ihre Stelle ist einmal die Ehrfurcht vor dem was unter uns ist getreten." — S. 261: „Dazu ist nun zunächst zu sagen, daß Eckharts wie Goethes Ausführungen nur innerhalb der christlichen Überlieferung zu denken sind." — S. 263: „Indes der Ausgangspunkt, das steht fest, bleibt Justinian."

[6] Hamburger Ausgabe VIII (1950), 650—663, wo auch die wichtige vorhergehende Literatur aufgeführt ist.

jahren seinen Begriff der vier Ehrfurchten entwickelte, meines Wissens noch nie in diesem Zusammenhang genannt worden. So wäre hier zu verfolgen, was eine genetische Betrachtung des Begriffs der Ehrfurchten, sowohl nach seiner Entwicklung in der antiken Tradition, die von Goethe übernommen wurde, als nach Goethes eigener Weiterentwicklung des Begriffs seit den neunziger Jahren, zu unserem Verständnis dieser Szene beitragen kann.

Die Beschreibung der zweiten Ehrfurcht, vor dem, was unter uns ist, ist der geheimnisvollste, aber deshalb auch aufschlußreichste Teil der Rede. Die Leiter der Schule geben zwei verschiedene Erklärungen von ihr; die eine ist wesentlich heidnisch in Inhalt und Gesinnung, die andere stellt Verbindungen zur christlichen Religion her. Goethe widersprach sich hier nicht; er meinte alles, was er sagte, und die beiden Aussagen erscheinen nur widersprechend, wenn man sie formalistisch auffaßt, anstatt, wie Goethe es wollte, genetisch. Gleichfalls absichts- und bedeutungsvoll ist, daß Goethe die Reihenfolge der Ehrfurchten an der Stelle, wo er sie zu den Religionen in Beziehung setzt, von *über — unter — neben* zu *über — neben — unter* ändert. All das wurde bisher oft mißverstanden und als künstlerischer Mangel oder Unausgeglichenheit des Werks aufgefaßt. Mangelhaft aber ist nur die Interpretation; alles wird klar, sowie wir Goethes Quellen, seinen Ausgangspunkt kennen und dann beobachten, wie er das Vorgefundene schöpferisch weiterbildete.

Betrachten wir genau des Leiters eigene Erklärung der zweiten Ehrfurcht, denn sie führt uns direkt zu Goethes Quellen: *Die auf den Rücken gefalteten, gleichsam gebundenen Hände, der gesenkte, lächelnde Blick sagen, daß man die Erde wohl und heiter zu betrachten habe; sie gibt Gelegenheit zur Nahrung; sie gewährt unsägliche Freuden; aber unverhältnismäßige Leiden bringt sie. Wenn einer sich körperlich beschädigte, verschuldend oder unschuldig, wenn ihn andere vorsätzlich oder zufällig verletzten, wenn das irdische Willenlose ihm ein Leid zufügte, das bedenk' er wohl: denn solche Gefahr begleitet ihn sein Leben lang. Aber aus dieser Stellung befreien wir unsern Zögling baldmöglichst, sogleich wenn wir überzeugt sind, daß die Lehre dieses Grads genugsam auf ihn gewirkt habe*[7].

Das ist einfach und klar die Vorschrift, Gleichmut und lächelnde Tapferkeit im Angesicht der verschiedenartigen Schickungen des Lebens auf der Erde zu bewahren. Wir sollen der Mutter Erde Ehrfurcht erweisen als der Quelle unserer Nahrung, unserer Freuden und unserer Leiden. Wir sollen lernen, all die irrationalen Zufälle des Schicksals und Glücks, die immer lauernde Tücke des leblosen Objekts als unvermeidliche Begleiter des Lebens anzuerkennen. Aber wir sollen über diesem Aspekt der Dinge nicht krankhaft brüten, sondern uns, nachdem wir seine Wirklichkeit und Macht ganz anerkannt haben, andern Dingen zuwenden.

Solch eine verehrungsvolle Einstellung des Menschen zur Mutter Erde, der Allernährerin, und zu all den dunklen unteren Kräften, die des Menschen Leben

[7] W.A. I, 24, 240f.

hierhin und dorthin werfen und es früher oder später im Abgrund des Todes verschlingen, ist charakteristisch heidnisch. Hier wird sie spezifisch griechisch-römisch durch die Vorschrift lächelnder Tapferkeit und frommer Hinnahme. Goethe betont die Wirkungen der unteren Mächte auf den Menschen; er personifiziert sie nur als *die Erde*. Die Alten sprachen von der Erde in ähnlicher Art, personifizierten jedoch die unteren Mächte auch einzeln und verehrten sie als Götter der verschiedensten Namen und Eigenschaften, gütige und tückische, großmütige und grausame. In der römischen Religion erschienen die unteren Götter auch unter dem zusammenfassenden Namen *Di manes*.

Der den unteren Göttern schuldige Dienst wurde vom römischen Gesetz ebenso sorgfältig festgelegt und geschützt wie der den oberen Göttern geschuldete. Die *Institutiones* des Gaius aus dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung — lange bevor das römische Recht unter Justinian seine christliche Kodifizierung erhielt — erweisen das am Anfang des zweiten Buches, nachdem zwischen Dingen, die göttlichem Recht, und Dingen, die menschlichem Recht unterworfen sind, unterschieden worden ist: *Dem göttlichen Recht unterworfen sind sakrale und religiöse Dinge. Sakral sind solche, die den oberen Göttern geweiht sind; religiös solche, die den Göttern der Unterwelt überlassen sind.* (*Divini iuris sunt veluti res sacrae et religiosae. Sacrae sunt quae diis superis consecratae sunt; religiosae quae diis Manibus relictae sunt*[8].)

Hier haben wir die beiden ersten Ehrfurchten in ihrer ursprünglichen Form, zugleich mit der Terminologie, die zum Verständnis desjenigen römischen Schriftstellers — Ciceros — nötig ist, der dann wie Goethe alle drei Ehrfurchten zusammenbringt und die vierte hinzufügt. Im römischen Recht und Ritus wurden die Begriffe *res sacrae* und *pietas* in Verbindung mit den oberen Göttern gebraucht, während *res religiosae*, *religio* und *sanctitas* in Verbindung mit den niederen Göttern verwendet wurden. Wie sich versteht, wurden die Begriffe öfter auch weniger scharf und zuweilen sogar sehr ungenau gebraucht. Über *pietas* später mehr. *Sanctitas* ist ein Wort, das mit rituellen Gebräuchen sowohl für die oberen Götter als auch die unteren Schatten eng verknüpft ist. *Religio* nahm allmählich unseren sehr allgemeinen Sinn von Religion an, ohne indessen je ganz seine ursprüngliche Bedeutung zu verlieren. Ein *dies religiosus* war ein unheilvoller Tag, an dem nichts Wichtiges unternommen werden sollte; ein *locus religiosus* ein Ort mit einem Tabu, gewöhnlich dort, wo ein Gott in die Erde gefahren oder ein Mensch mit den geziemenden Riten begraben worden war.

Cicero formuliert die beiden Ehrfurchten in seinen *Topica* sehr ähnlich und fügt die dritte hinzu, womit eine Analogie zu Goethes Dreiheit hergestellt ist.

[8] II, 3—4. Gaius, *Institutiones*, hrsg. und [ins Englische] übers. von Edward Poste; 4., von E. A. Whittuck revidierte Aufl., Oxford 1904, S. 122. Vgl. auch die Ausgabe von Francis de Zuleta, Oxford 1946, Band 1, S. 67. Über die ursprüngliche und die abgeleiteten Bedeutungen der Schlüsselworte bei Gaius und später bei Cicero befragte ich natürlich solche Standard-Nachschlagewerke wie Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* und Harpers *Latin Dictionary*, mit ihrem Reichtum an spezifischen Belegstellen.

Die Stelle kommt nahe dem Ende bei Behandlung des Themas der Billigkeit: *Man sagt, daß die Billigkeit dreifacher Art sei; ein Teil davon gehört den oberen Göttern, der andere den unteren Göttern, der dritte den Menschen. Den ersten nennt man Pietät, den zweiten Heiligkeit, den dritten Gerechtigkeit oder Billigkeit*[9].

Eine solche Dreiheit der Ehrfurchten, aber nun in entwickelter Form, kommt verschiedentlich im philosophischen Werk Ciceros vor, und gelegentlich wird auch die vierte, krönende Ehrfurcht hinzugefügt. Einstellung und Absicht sind praktisch die gleichen wie bei Goethe. Wir wissen aus Goethes eigenen Äußerungen und Anspielungen, daß er mit Ciceros philosophischen Werken wohlvertraut war und daß er in ihnen häufig las, von der vor-Straßburger Zeit bis ins hohe Alter hinein[10]. Dieser dokumentarische Beweis ist im übrigen, obwohl sehr gelegen, kaum notwendig, da diese Werke durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch Gemeingut der Gebildeten waren. Wären sie das geblieben, hätte man sie längst als Hauptquelle für die Dreiheit der Ehrfurchten erkannt — um nur die eine, hier behandelte Sache zu erwähnen und die vielen anderen Berührungspunkte zwischen Ciceros und Goethes Werken und Gedanken nur anzudeuten. Goethe selbst hat auf diese Quelle leise hingedeutet, und zwar in seiner späteren Lobrede auf die *Pietät*, in der er die bekannten Worte aus Ciceros Rede *Pro Cnaeo Plancio* (12,29) zitierte[11]. Man hat bei Behandlung der Ehrfurchten regelmäßig auf dieses etwas vage und allgemeine Zitat hingewiesen, ohne indessen den nächsten Schritt zu tun und die anderen Werke Ciceros näher zu untersuchen.

Aber obwohl Cicero die Hauptquelle für Goethe ist, blieb er wahrscheinlich nicht die einzige; die griechische und römische Literatur sind ja auch voll von Darstellungen dieser Haltung in ihren verschiedensten Aspekten. Von den etlichen vierzig Schriftstellern, in deren Werk ich den Begriff der Ehrfurcht entwickelt fand, haben etwa zwanzig oder mehr für unsere Untersuchung Bedeutung. Sie reichen von Hesiod über Plato, Aristoteles, Theophrast, verschiedene Vertreter der mittleren Stoa, des Neupythagoreismus und des Neuplatonismus bis zu Kirchenvätern wie Eusebius, Hieronymus und Gregorius. Die Griechen hatten sogar eine Göttin *Eusebia*, wie die Römer die Göttin *Pietas* hatten. Mehrere Kirchenväter sind ebenso ergiebig oder ergiebiger als der heilige Augustin, obwohl sie ebensowenig wie er irgendetwas aufweisen, das zu Goethes zweiter Ehrfurcht überleiten könnte (aus Gründen, die im folgenden noch auseinanderzusetzen sind). Von den von mir untersuchten heidnischen Schriftstellern zeigt

[9] *Topica* 23, 90: *Atque etiam aequitas tripertita dicitur esse; una ad superos deos, altera ad manes, tertia ad homines pertinere; prima pietas, secunda sanctitas, tertia iustitia aut aequitas nominatur.* Die griechischen und römischen Klassiker führe ich nach der Kapitel- und Abschnittseinteilung an, die für alle modernen wissenschaftlichen Ausgaben üblich geworden ist.

[10] Was von Cicero-Zitaten Goethes bekannt ist, findet man nützlich zusammengestellt in Ernst Grumachs *Goethe und die Antike*, Berlin 1949, Band II, S. 899—906. Bei aller Vorzüglichkeit dieser Zusammenstellung muß natürlich noch viel Arbeit geleistet werden, um Goethes indirekte Anspielungen auf Cicero und seine Werke zu sammeln.

[11] W.A. I, 41^2, 133; in Goethes Besprechung von N. A. de Salvandys *Don Alonzo ou l'Espagne*, Paris 1824.

anscheinend nur Theophrast etwas wie Ciceros Entwicklung dieses Themas, obschon weniger vollständig und ohne eine so sehr nahe Analogie zu Goethe. Ein einziges griechisches Gedicht jedoch hat eine so nahe Verwandtschaft zu Goethes drei Ehrfurchten und der krönenden vierten, daß es sich lohnt, es hier zu zitieren, umso mehr, als wir wissen, daß Goethe mit ihm wohlvertraut war.

Am 8. September 1780 sandte Goethe an Charlotte von Stein eine Übersetzung einiger Zeilen der sogenannten *Goldenen Verse des Pythagoras*[12] in deutsche Hexameter. Die übertragenen Zeilen (49—53) sprechen von den reichen Früchten des guten und suchenden Lebens. Die ersten fünf Verse des Gedichts legen die Grundlagen für ein solches Leben mit einer Darlegung der drei Ehrfurchten, und der zwölfte Vers fügt die vierte Ehrfurcht hinzu: *Zuförderst ehre die unsterblichen Götter nach ihnen gebührenden Riten. Habe Ehrfurcht vor dem Eid und dann vor den erhabenen Heroen. Verehre gleichfalls die Dämonen der Erde und vollziehe ihre gesetzmäßigen Riten. Ehre auch deine Eltern und die nächsten Verwandten. Was andere Menschen angeht, so mache den vortrefflichsten an Tugend zu deinem Freund . . . Aber vor allem habe Achtung vor dir selbst*[13].

Kehren wir zu Cicero zurück, so ist festzustellen, daß der Begriff der Ehrfurcht immer wieder in seinen Werken vorkommt. Jede der drei besonderen Arten der Ehrfurcht (und auch die vierte) kommt wiederholt vor und wird verschiedentlich ausführlicher behandelt. Darüber hinaus wird die Verknüpfung zu einer Dreiheit von Ehrfurchten an mehreren Stellen vollzogen. Betrachten wir erst einige besonders treffende Aussagen über die einzelnen Ehrfurchten und dann einige Beispiele, in denen sie vereint vorkommen.

Man darf wohl mit Sicherheit annehmen, daß Goethe mit fast allen philosophischen Werken Ciceros bekannt war. Wir wissen mit völliger Gewißheit, daß

[12] W.A. IV, 4, 283f., eingeführt durch die unbestimmten Worte *einiges Griechische.*

[13] *Anthologia Lyrica Graeca*, Ed. Ern. Diehl, Fasc. 2 (Lips. 1950), S. 82f.:

Ἀθανάτους μὲν πρῶτα θεούς, νόμωι ὡς διάκειται,
τίμα καὶ σέβου ὅρκον. ἔπειθ' ἥρωας ἀγανούς
τούς τε καταχθονίους σέβε δαίμονας ἔννομα ῥέζων
σούς τε γονεῖς τίμα τούς τ' ἄγχιστ' ἐγγεγαῶτας.
τῶν δ' ἄλλων ἀρετῆι ποιεῦ φίλον ὅστις ἄριστος.
. . . . .
. . . *πάντων δὲ μάλιστ' αἰσχύνεο σαυτόν.*

Vergleiche des Herausgebers Hinweise auf Parallelen und frühere Vorkommen bei anderen griechischen Autoren. Ich benutzte auch Joannes Curterius' Ausgabe von Hierocles' Kommentar zu den *Goldenen Versen*, London 1654, und Eberhard Gottlob Glandorfs Ausgabe der Verse selbst, Leipzig 1776, beide in Griechisch, mit lateinischer Übersetzung und Kommentar. Der Herausgeber des zweiten Buchs führt in seiner Einleitung achtzig verschiedene Veröffentlichungen zwischen 1494 und 1775 auf, in denen diese Verse erschienen waren. Das kennzeichnet ihre große Popularität hinlänglich.

Nachdem dieses geschrieben war, bemerkte ich zufällig, daß Adolf Beck bereits 1943 auf die Verwandtschaft dieser Verse zu den Goetheschen Ehrfurchten hingewiesen hatte, und zwar in einer Fußnote zu seinem anregenden Artikel *Der 'Geist der Reinheit' und die 'Idee des Reinen'*, in: *Goethe, Viermonatsschrift* VIII (1943), S. 54. Er bemerkte die drei Ehrfurchten, aber erwähnte nicht die vierte in Vers 12 und sagte — was in einer so beiläufigen Notiz ganz natürlich ist — nichts über den breiteren Hintergrund im Altertum. Nichtsdestoweniger gebührt ihm die Priorität der Entdeckung und sollte nicht länger übersehen werden.

er drei gelesen hatte, die für unsere gegenwärtige Untersuchung von besonderer Wichtigkeit sind: den Dialog *Über die Natur der Götter*, die *Gespräche in Tusculum* und die Abhandlung *Über die Pflichten*[14]. Zufällig bilden sie zusammen auch eine Dreiheit von Ehrfurchten. Die erste Schrift erörtert des längeren die verschiedenen Aspekte der Ehrfurcht vor dem, was über uns ist. Die nächste greift die Aspekte der zweiten Ehrfurcht auf, die auch von Goethe besonders hervorgehoben werden: Tapferkeit und Gleichmut des Weisen im Angesicht des Todes, des Schmerzes und aller Wechselfälle und Leiden des menschlichen Lebens auf Erden. Und die dritte behandelt die Lebensführung des Menschen, seine Pflichten gegenüber dem Mitmenschen und die Verpflichtung sich selbst gegenüber. Außerdem enthält jede dieser Abhandlungen mindestens eine Stelle mit der vollständigen Dreiheit der Ehrfurchten. Was den philosophischen Hintergrund dieser Gedankengänge angeht, so muß daran erinnert werden, daß Cicero zur Akademie gehörte und ihre Haltung vorurteilsloser Aufnahmebereitschaft und zurückhaltenden Urteils beibehielt, aber sich mehr und mehr den Prinzipien der aufgeklärten mittleren Stoa zuneigte. Ganz am Ende des Dialogs *Über die Natur der Götter* erklärt er, daß er der stoischen Position den Vorzug gibt (obwohl zweifellos mit einigen akademischen Vorbehalten), und zu Anfang der Abhandlung *Über die Pflichten* (I, 2) erklärt er, daß er in der Hauptsache den Stoikern folgt.

Über die erste Ehrfurcht Zitate aus Cicero beizubringen erübrigt sich; auch andere Schriftsteller, alte und neuere, könnten uns eine Menge Beispiele liefern. Doch zwei Stellen aus dem Dialog *Über die Natur der Götter* zeigen uns Ciceros Auffassung in ihrer nahen Verwandtschaft zu der Goethes: *Denn könnte wohl, wenn wir unseren Blick zum Himmel richten und die Himmelskörper betrachten, irgend etwas so offenbar und so einleuchtend sein als daß es eine göttliche, mit dem ausgezeichnetsten Geiste begabte Macht gibt, durch welche alles dieses geleitet wird? — Durch solche Betrachtungen* [des Himmels und der Gestirne] *empfängt der Geist eine Erkenntnis der Götter, und aus ihr entspringt Frömmigkeit, mit welcher Gerechtigkeit und die übrigen Tugenden verbunden sind; aus ihnen geht das glückselige Leben hervor*[15].

[14] Siehe Anm. 10 oben, Nachweise bei Grumach. Für die deutsche Übersetzung der philosophischen Werke Ciceros habe ich die etwas altmodischen aber im allgemeinen zuverlässigen Übersetzungen in: *Marcus Tullius Cicero's Werke*, verdeutscht von Bähr, Binder, Köchly, Kühner, Mezger, Siebelis, Sommerbrodt, Wendt, in 16 Bänden, Stuttgart o. J., benutzt. Ich habe sie mit dem lateinischen Originaltext und mit einigen moderneren Übersetzungen verglichen, besonders den englischen in der *Loeb Classical Library*, die für ihre Genauigkeit und Klarheit bekannt sind. Abgesehen von einigen Modernisierungen des Deutschen habe ich nur wenige dringliche Änderungen vorgenommen in den Fällen, wo wirklicher Irrtum vorlag oder eine revidierte moderne Interpretation. Vermieden habe ich alle Änderungen in der Übersetzung, und seien sie noch so gerechtfertigt, die den Text in nähere Beziehung zu den Formulierungen Goethes bringen würden.

[15] *De Natura Deorum* II, 2: *Quid enim potest esse tam apertum tamque perspicuum, cum caelum suspeximus caelestiaque contemplati sumus, quam esse aliquod numen praestantissimae mentis, quo haec regantur?* — ibid., II, 61: *Quae contuens animus accedit ad cognitionem deorum, e qua oritur pietas, cui coniuncta iustititia est reliquiaeque virtutes, e quibus vita beata existit.*

An verschiedenen anderen Stellen (z.B. *Über die Pflichten* I, 34 und 41; *Über die Gesetze* II, 8 und 11) wird diese erste Ehrfurcht auf Ältere und Vorgesetzte ausgedehnt, wie bei Goethe, und auch auf vergöttlichte Sterbliche.

Die den Abgeschiedenen unter uns durch die Sitte zukommende Ehrfurcht wird verschiedentlich in den *Gesprächen in Tusculum* (z.B. I, 12, 13, 16) erwähnt, obwohl Cicero in diesem Werk eher moderne philosophische als alte religiöse Wege zeigt, um die Todesfurcht und die Sorgen und Qualen des Lebens auf Erden mit seinen Zu- und Unfällen zu überwinden. Diese Züge der unteren Mächte sind es, die Goethe schöpferisch weiterentwickelte, und nicht so sehr die spezifischen Züge des Kults der unteren Götter und des Totenkults, obwohl auch diese letzten in seiner Darlegung nicht so gänzlich fehlen, wie erste flüchtige Lektüre nahelegen könnte. Man muß den Gedanken des Satzes *denn solche Gefahr begleitet ihn sein Leben lang* nur weiterdenken bis zu jener letzten Lebensgefahr, in der das Individuum von den unteren Mächten verschlungen wird und sich dem unaufhaltsamen Zug der Generationen ins Schattenreich anschließen muß. Des frommen Römers Ehrfurcht vor dem Unteren war Ausdruck persönlicher Beziehung und Beteiligtseins. Wenn Cicero nicht als Philosoph, sondern als römischer Staatsmann und Gesetzgeber spricht, besteht er darauf, daß die traditionellen Riten der Ehrfurcht vor den unteren Mächten unverletzt aufrechterhalten werden. Seine Schrift *Über die Gesetze* geht besonders ein auf den *immerwährenden Gottesdienst und das Recht der Manen* (II, 18); wobei freilich der Abschnitt verlorengegangen ist, der die Riten vor den unteren Göttern erklärt; nur der über die sehr eng verwandten Beerdigungsriten ist erhalten geblieben[16].

Über die dritte und vierte Ehrfurcht spricht Cicero wiederholt und mit großer Beredsamkeit. Für ihn wie für Goethe sind diese Ehrfurchten unmittelbare Folgerungen der Menschenwürde, die in der Philosophie der mittleren Stoa einen so zentralen Ort hat. Für beide Schriftsteller sind die entscheidenden Momente die Gabe der menschlichen Vernunft und des Menschen mittlere Stellung, die ihm erlaubt, seine Verstandeskräfte nach oben und nach unten zu erweitern, und ihn damit zum verbindenden Element des Universums macht. Goethe bezeichnet die mittlere Stellung rundweg als die einzig mögliche philosophische Position.

Eine Stelle aus der Abhandlung *Über die Pflichten* zeigt, daß Cicero eine Ehrfurcht vor dem Menschen befürwortet, die ebenso umfassend ist wie die Goethes oder eines anderen Modernen: *Man muß daher auch im Benehmen gegen die Menschen sowohl den besten als auch den übrigen eine gewisse Achtung erweisen. Denn Gleichgültigkeit gegen das Urteil anderer über uns zeugt nicht allein von Anmaßung, sondern auch von äußerster Leichtfertigkeit. Übrigens findet bei der Rücksicht auf die Menschen zwischen Gerechtigkeit und Zartgefühl ein Unterschied statt. Die Aufgabe der Gerechtigkeit ist, die Menschen nicht zu verletzen,*

[16] Siehe bes. II, 9, 22; 22, 55—57; 25, 63.

die des Zartgefühls, ihnen keinen Anstoß zu geben, und gerade hierin zeigt sich das Wesen des Anstandes[17].

Später (II, 4) beschreibt er, wie ein humanerer Geist und Rücksichtnahme auf andere sich in einer Gesellschaft einander fördernder Bürger entwickeln werden.

Da Cicero des Menschen Ehrfurcht vor sich selbst auf dem allgemeinen Prinzip der Menschenwürde begründet sieht, ist es verständlich, daß er ziemlich am Anfang der Abhandlung *Über die Pflichten* besonders des Menschen forschenden Geist, sein Freiheitsbewußtsein und seinen Schönheitssinn hervorhebt: *Insbesondere ist dem Menschen die Erforschung und Aufspürung der Wahrheit eigentümlich . . . An diesen Trieb, die Wahrheit zu erkennen, schließt sich ein gewisses Streben nach Selbständigkeit an, so daß der von Natur wohlgebildete Geist niemandem gehorchen mag als dem, der ihm Vorschriften oder Lehren gibt oder ihm zu seinem eigenen Besten nach Recht und Gesetz Befehle erteilt. Hieraus entspringt Hochherzigkeit und Geringschätzung der Zufälle des menschlichen Lebens . . . Kein anderes Geschöpf hat Sinn für Schönheit, Anmut und Ebenmaß*[18].

Die erste und die dritte Ehrfurcht finden sich bei Cicero oft in enger Verbindung, wofür ein Beispiel aus den *Gesprächen in Tusculum* genügen mag: *Denn das Nachdenken selbst über die Kraft und das Wesen der Götter entzündet* [in der Seele] *das Streben, jener Ewigkeit nachzuahmen . . . . Dieses betrachtend und zu diesem aufschauend oder vielmehr alle Teile und Räume ringsumher schauend — mit welcher Seelenruhe betrachtet der Weise das Menschliche und Diesseitige!*[19]

Über das Thema der Ehrfurchtlosigkeit sind beide Autoren in voller Übereinstimmung, und Wilhelms Gedanken über die unheilvollen Folgen der Respektlosigkeit im Menschen finden ihre Parallele im einleitenden Abschnitt des Dialogs *Über die Natur der Götter*. In diesem Abschnitt finden wir zugleich das Beispiel einer vollständigen Dreiheit der Ehrfurchten, wenn wir uns nur daran erinnern, daß *sanctitas* und *religio* stehende Ausdrücke für die den unteren Göttern und Schatten schuldige Ehrfurcht sind: *Im bloßen Schein leerer Heuchelei kann Frömmigkeit ebensowenig wie die übrigen Tugenden wohnen; mit ihr müßte notwendig zugleich auch Heiligkeit und Religion aufgehoben werden, und die Aufhebung dieser würde eine große Störung und Verwirrung des Lebens zur Folge*

[17] *De Officiis* I, 28: *Adhibenda est igitur quaedam reverentia [adversus homines] et optimi cuiusque et reliquorum. Nam neglegere, quid de se quisque sentiat, non solum arrogantis est, sed etiam omnino dissoluti. Est autem quod differat in hominum ratione habenda inter iustitiam et verecundiam: iustitiae partes sunt non violare homines, verecundiae non offendere; in quo maxume vis perspicitur decori.*

[18] Ibid. I, 4: *In primisque hominis est propria veri inquisitio atque investigatio . . . Huic veri videndi cupiditati adiuncta est adpetitio quaedam principatus, ut nemini parere animus bene informatus a natura velit nisi [praecipienti] aut docenti aut utilitatis causa iuste et legitime imperanti; ex quo magnitudo animi exsistit humanarumque rerum contemptio . . . . nullum aliud animal pulchritudinem, venustatem, convenientiam partium sentit.*

[19] *Tusculanae Disputationes* V, 25: *Ipsa enim cogitatio de vi et natura deorum studium incendit illius aeternitatis imitandi . . . Haec ille intuens atque suspiciens vel potius omnis partis orasque circumspiciens quanta rursus animi tranquillitate humana et citeriora considerat!*

haben. Und ich möchte wohl behaupten, daß mit der Aufhebung des Pflichtgefühls gegen die Götter auch die Treue und die gesellige Verbindung des Menschengeschlechts und eine der vorzüglichsten Tugenden, die Gerechtigkeit, aufgehoben werde[20].

Eine Dreiheit von Ehrfurchten in den *Gesprächen in Tusculum* zeigt gut, warum Goethe die philosophische Religion mit der dritten Ehrfurcht verknüpfte: *. . . die Philosophie, die Mutter aller Wissenschaften . . . ist es, die uns zuerst zu der Verehrung der Götter, darauf zu dem in der menschlichen Gesellschaft begründeten Recht und dann zur Besonnenheit und Hochherzigkeit ausbildete und zugleich von dem Auge der Seele die Finsternis verscheuchte, so daß wir alles, Oberes und Unteres, Erstes, Letztes und Mittleres sehen*[21].

Eine andere Stelle in seiner Schrift *Vom höchsten Gut und Übel* (*De Finibus* III, 22) preist den Wert der Naturphilosophie und erklärt, daß die Haltungen des Menschen zu Gott, zur Natur und zum Menschen eng miteinander verknüpft und voneinander abhängig sind. Etwas früher (II, 14) findet sich eine der großen Stellen Ciceros über Ehre, Wert und Würde des Menschen.

Schließlich können wir eine besonders erhabene Stelle über die vierte Ehrfurcht zitieren, der eine Dreiheit von Ehrfurchten unmittelbar folgt. Diese Parallele zu den vier Teilen der Darstellung Goethes kommt im Dialog *Über die Gesetze* vor, der besonders reich an Parallelen zu den Goetheschen Ehrfurchten ist. Nur kurz vorher (I, 15) z. B. macht Cicero die gleiche Unterscheidung zwischen *metus* und *coniunctio* (Furcht und Verbindung), die Goethe zwischen Furcht und Ehrfurcht machte, wobei er betont, daß wahre Verehrung *nicht auf der Furcht, sondern auf der Verbindung beruht . . ., die zwischen dem Menschen und der Gottheit stattfindet.* In der Stelle über die vier Ehrfurchten ist die zweite nicht nur durch den Ausdruck *pura religio* angedeutet, sondern auch durch die Anspielung auf die menschliche Seelenstärke angesichts des Schmerzes und Todes. Cicero erklärt zuerst, warum der Mensch sich selbst Respekt schuldig ist: *Denn wer sich selbst kennengelernt hat, wird zuerst fühlen, daß etwas Göttliches in ihm wohne; er wird den Geist in sich als geweihtes Götterbild ansehen und stets eines so großen Geschenkes der Gottheit eingedenk würdig handeln und denken . . . Denn wenn die Seele die Tugenden erkannt und fühlen gelernt, . . . vor aller Furcht vor dem Tode und dem Schmerz sich gesichert, ein Band der Liebe mit den ihrigen geknüpft, alle, welche durch die Natur mit ihr verbunden sind, als die ihrigen zu betrachten gelernt, die Verehrung der Götter und die reine Religion erfaßt, . . . was läßt sich Seligeres nennen oder denken? Und wenn sie ebenso den Himmel, die Länder, die Meere und die Natur aller Dinge durchschaut und gesehen hat, woher*

[20] *De Natura Deorum* I, 2: *In specie autem fictae simulationis, sicut reliquae virtutes, item pietas inesse non potest, cum qua simul sanctitatem et religionem tolli necesse est, quibus sublatis perturbatio vitae sequitur et magna confusio; atque haud scio an pietate adversus deos sublata fides etiam et societas generis humani et una excellentissima virtus, iustitia, tollatur.*

[21] *Tusc. Disp.* I, 26: *Philosophia vero, omnium mater artium . . . nos primum ad illorum cultum, deinde ad ius hominum, quod situm est in generis humani societate, tum ad modestiam magnitudinemque animi erudivit, eademque ab animo tamquam ab oculis caliginem dispulit, ut omnia supera infera, prima ultima media videremus.*

alles entstanden sei, wohin es zurückkehre, wann und wie jedes untergehen werde, was in ihm sterblich und hinfällig, was göttlich und ewig sei; und wenn sie Den, welcher alles dieses lenkt und regiert, beinahe leibhaftig erfaßt und einsehen gelernt hat, daß sie nicht in die Mauern eines einzigen Ortes eingeschlossen, sondern Bürgerin der ganzen Welt, gleich als einer einzigen Stadt, sei; wie wird sie in dieser Herrlichkeit, in diesem Anblick und dieser Erkenntnis der Natur . . . sich selbst kennen lernen![22]

Fügen wir noch hinzu, daß der Begriff der Ehrfurcht auch in den Reden Ciceros zu finden ist, und die Dreiheit der Pflichten sogar in den Werken über Rhetorik (dreimal, und sehr deutlich)[23], und es wird augenscheinlich, daß die vierfache Haltung der Ehrfurcht Cicero ebenso am Herzen lag wie Goethe, und daß die Werke dieses alten römischen Republikaners der wichtigste äußere Faktor in der Formung von Goethes Denken über diese und verwandte Dinge waren.

Der Komplex von Haltungen, der durch die Worte *pietas*, *reverentia*, *proprietas*, *decor*, *dignitas*, *aequitas*, *honor* umschrieben wird, ist charakteristisch römisch. Die bewunderten Vorbilder aus Roms früherer Geschichte und späterer Literatur sind gewöhnlich für ihre *pietas* berühmt. Virgils stehende Wendung für den Helden seines Epos war *pius Aeneas*.

Aeneas zeigt die angemessene Haltung zu dem, was unter uns ist, wenn er im 6. Buch die Prophezeiung der Cumäischen Sibylle empfängt und von ihr in die Unterwelt geführt wird. Aber auch sonst bleibt er stets für seine *pietas* bemerkenswert, seine Ehrfurcht vor den Göttern, vor seinem Vater, seinen Genossen und vor den dunklen, unerforschlichen Mächten des Geschickes und Zufalls. Die vierte, krönende Ehrfurcht, nämlich Selbstrespekt, die echte, notwendige Einsicht in den eigenen Wert, kommt bei seinem Treffen mit der Sibylle stark heraus. Er bittet um die Erlaubnis, die Unterwelt betreten zu dürfen, nennt die Heroen, die vor ihm ein Gleiches getan, und fügt hinzu: *Auch mir ist Jupiter Urahn* (*et mi genus ab Jove summo*; VI, 123). Aeneas hatte den ganzen Kreis der Ehrfurchten abgeschritten, hatte sie zu einem innigen Bestandteil seiner Natur gemacht und sein ganzes Leben nach ihnen ausgerichtet.

Noch aufzuklären bliebe freilich, was denn der Gegenstand der zweiten Ehrfurcht eigentlich sei, die genaue Natur dessen, was unter uns ist. Sie scheint in den Werken Ciceros ebenso zu schwanken wie im *Wilhelm Meister*. Die Gegen-

[22] *De Legibus* I, 22 und 23: *Nam qui se ipse norit, primum aliquid se habere sentiet divinum ingeniumque in se suum sicut simulacrum aliquod dicatum putabit tantoque munere deorum semper dignum aliquid et faciet et sentiet . . . Nam quom animus cognitis perceptisque virtutibus . . . omnemque mortis dolorisque timorem effugerit societatemque caritatis coierit cum suis omnisque natura coniunctos suos duxerit cultumque deorum et puram religionem susceperit . . . quid eo dici aut cogitari poterit beatius? Idemque quom caelum, terras, maria rerumque omnium naturam perspexerit, eaque unde generata, quo recursura aliquando, quo modo obitura, quid in iis mortale et caducum, quid divinum aeternumque sit, viderit ipsumque ea moderantem et regentem paene prenderit seseque non omnis circumdatum moenibus popularem alicuius definiti loci, sed civem totius mundi quasi unius urbis agnoverit, in hac ille magnificentia rerum atque in hoc conspectu et cognitione naturae . . . quam se ipse noscet!*

[23] *Topica* 23,90; *Partitiones Oratoriae* 22,78; *De Inventione* II, 22, 65—66.

stände der anderen Ehrfurchten bleiben relativ beständig; die erste richtet sich auf die oberen Götter und, in Erweiterung und mit Begrenzung, auf Eltern und Vorgesetzte. Die dritte richtet sich auf den Mitmenschen, auf Freunde, Genossen, Landleute und in Erweiterung auf alle Menschen überhaupt. Die zweite Ehrfurcht dagegen ging durch Entwicklungsstadien hin zu etwas scheinbar ganz anderem, wären nicht Spuren der Ursprünge klar festzustellen. Goethe scheint diese genetische Entwicklung klar erkannt zu haben; er selbst führte sie einen Schritt weiter.

Das Wort *pietas* stammte ursprünglich aus dem Umkreis der Familie; man hatte *pietas*, wenn man alle Pflichten gegenüber den Familiengöttern (den *di parentes*), gegenüber den verstorbenen Vorfahren in der Unterwelt und gegenüber den lebenden Eltern und älteren Verwandten peinlich genau befolgt hatte. Religiöse Verehrung und Ehrfurcht für das Untere galten nicht nur den Göttern der Unterwelt, seien sie wohl- oder übelwollend, sondern schlossen den Totenkult ein, mit Versöhnungsopfern, um die Schrecken verbreitenden Geister vom Erdenwandel abzuhalten und liebreiche Hilfe und Gegenwart der guten Geister zu sichern.

Der Ausdruck *Di manes* oder einfach *Manes* ist euphemistisch, ein frommer, versöhnlicher, verhüllender Schleier, der den Schrecken der unteren Götter verbirgt. Aus diesem doppelten Aspekt erklärt sich die Bedeutungsschwankung in den verschiedenen Dreiheiten der Ehrfurcht, die bei Cicero vorkommen. Aber es kann keine Schwankung geben bei den Ehrungen, die den unteren Kräften zustehen. In seiner Abhandlung *Über die Gesetze* gibt Cicero den Umriß einer idealen Verfassung und bringt die Götter der Unterwelt und die verstorbenen Vorfahren in einer Verordnung zusammen: *Die Rechte der göttlichen Manen sollen heilig sein; man soll die Angehörigen, wenn sie verstorben sind, für vergöttert halten*[24].

In der heidnischen Form dieses unbestimmten Faktors, dessen, was unter uns ist, finden wir den wohlwollenden wie den furchterregenden Aspekt, vor allem aber seine Natur des Geheimnisvollen, Unvorhersehbaren, die Wandelbarkeit von Schicksal, Glück und Unfall. Die Mutter Erde entsendet alles Leben und nimmt es wieder zu sich in unerbittlichem Kreislauf; sie ist Schoß und Grab zugleich. Cicero formulierte diese traditionelle Einsicht so: *Alles kehrt zur Erde zurück und entspringt der Erde*[25]. Weder die Schatten noch ihr Kult gingen ausdrücklich in Goethes Abhandlung über, jedoch die Art ihres Einflusses auf das Leben des Menschen, wie auch die Art der Ehrfurcht, die der Mensch ihnen schuldet. Das Symbol der Mutter Erde, mit seinen althergebrachten Nebenbedeutungen, genügte Goethe zur Personifizierung.

Als das Christentum zur Herrschaft kam, wurde die erste Ehrfurcht dem dreieinigen Gott zugewandt und, bis zu einem gewissen Grad, seinen Vertretern

[24] *De Legibus* II, 9: *Deorum Manium iura sancta sunto. Bonos leto dato divos habento.*

[25] *De Natura Deorum* II, 26: . . . *quia et recidunt omnia in terras et oriuntur e terris.* — Dies ist natürlich ein griechisch-römischer Gemeinplatz (vgl. z. B. die beiden letzten Stellen in Anm. 16 oben), der seither bei Shakespeare, Goethe und sehr vielen andern Dichtern häufig vorkommt.

auf der Erde. Da allen anderen Göttern die Göttlichkeit, wenn auch nicht die Existenz abgesprochen wurde, assimilierte man die wohlwollenden Geister der oberen Region der neuen Religion als Heilige oder als Engel, während die berüchtigten heidnischen Götter und insbesondere die unteren Götter zu bösartigen Dämonen, Teufeln wurden. So konnte es offensichtlich unter dem Christentum keine religiöse Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist, geben. Wir finden daher in Zeugnissen, die antike Tradition christlich modifizieren, daß die zweite Ehrfurcht durchweg ausgelassen oder verdunkelt wird. An der Stelle des Justinianischen Gesetzbuchs, die der zitierten Stelle aus dem Gesetzbuch des Gaius entspricht, ist jede Erwähnung der unteren Götter geschwunden und die traditionellen Beerdigungsriten und -verordnungen werden als abergläubisch bezeichnet (II, 7—9). So schleppten sich zwei Drittel einer Dreiheit durch die christlichen Jahrhunderte bis hin zu Goethes Zeit, mit verschiedenartigen und flüchtigen Versuchen, das fehlende Glied zu ersetzen.

Das soll nicht heißen, daß Verehrung der unteren Mächte während der christlichen Ära je wirklich aufhörte. Sie waren mit dem Stigma des Teuflischen belastet, und so waren Furcht und Abneigung die gewöhnliche Haltung zu ihnen, obwohl Riten zu ihrer Ehre im Hexenwesen und in anderen verbotenen Kulten oder in geduldetem Aberglauben durch das 17. Jahrhundert hindurch fortbestanden, in einzelnen Resten auch noch nach dieser Zeit.

Etwas aus diesem Stadium wird in den Anmerkungen angedeutet, die Goethe der Übersetzung von Benvenuto Cellinis Autobiographie (1796—1803) mitgab. In seiner Skizze Cellinis charakterisiert Goethe ihn als einen von den vier Ehrfurchten erfüllten Mann. Er deutet die dritte nur etwas indirekt an, umreißt kurz die vierte und verweilt etwas länger auf der ersten und zweiten, wobei diese letzte unter dem Aspekt des Höllischen gesehen wird: *Unserm Helden schwebt das Bild sittlicher Vollkommenheit als ein unerreichbares beständig vor Augen. Wie er die äußere Achtung von andern fordert, ebenso verlangt er die innere von sich selbst . . . Bei einem festen Glauben an ein unmittelbares Verhältnis zu einer göttlichen und geistigen Welt, in welchem wir das Künftige voraus zu empfinden hoffen dürfen, mußte er die Wunderzeichen verehren, in denen das sonst so stumme Weltall bei Schicksalen außerordentlicher Menschen seine Teilnahme zu äußern scheint . . . Aber nicht allein mit den obern Mächten bringt ihn sein wunderbares Geschick in Verhältnis; Leidenschaft und Übermut haben ihn auch mit den Geistern der Hölle in Berührung gesetzt*[26].

Obwohl das Wort Ehrfurcht weder hier noch in dem Aufsatz über Winckelmann (1805) ein einziges Mal gebraucht wird, werden beide Männer im Sinne der vier Ehrfurchten charakterisiert, und die beiden Charakterskizzen, besonders die von Winckelmann, enthalten mehr für den Gegenstand unserer Untersuchung als die meisten andern Goethestellen über Ehrfurcht, die bisher als Analogien beigebracht wurden.

[26] W.A. I, 44, 356 und 358.

Rein heidnisch-antik und ohne die Abweichung, die wir in der Skizze über Cellini bemerkt haben, ist Goethes Deutung Winckelmanns im Lichte der vier Ehrfurchten, wobei die zweite Ehrfurcht in seiner gesunden, ganzheitlichen Aneignung des Lebens in all seinen Veränderungen und Wechselfällen gesehen wird:

Aber nicht allein das Glück zu genießen, sondern auch das Unglück zu ertragen, waren jene Naturen höchlich geschickt ... Eine solche antike Natur war ... in Winckelmann wieder erschienen, die gleich anfangs ihr ungeheures Probestück ablegte, daß sie durch dreißig Jahre Niedrigkeit, Unbehagen und Kummer nicht gebändigt, nicht aus dem Wege gerückt, nicht abgestumpft werden konnte. Sobald er nur zu einer ihm gemäßen Freiheit gelangte, erscheint er ganz und abgeschlossen, völlig im antiken Sinne; angewiesen auf Tätigkeit, Genuß und Entbehrung, Freude und Leid, Besitz und Verlust, Erhebung und Erniedrigung, und in solchem seltsamen Wechsel immer mit dem schönen Boden zufrieden, auf dem uns ein so veränderliches Schicksal heimsucht ... Jene Schilderung des altertümlichen, auf diese Welt und ihre Güter angewiesenen Sinnes führt uns unmittelbar zur Betrachtung, daß dergleichen Vorzüge nur mit einem heidnischen Sinne vereinbar seien. Jenes Vertrauen auf sich selbst, jenes Wirken in der Gegenwart, die reine Verehrung der Götter als Ahnherren, die Bewunderung derselben gleichsam nur als Kunstwerke, die Ergebenheit in ein übermächtiges Schicksal, die in dem hohen Werte des Nachruhms selbst wieder auf diese Welt angewiesene Zukunft gehören so notwendig zusammen, machen solch ein unzertrennliches Ganze, bilden sich zu einem von der Natur selbst beabsichtigten Zustand des menschlichen Wesens, daß wir in dem höchsten Augenblicke des Genusses, wie in dem tiefsten der Aufopferung, ja des Untergangs eine unverwüstliche Gesundheit gewahr werden ...

Waren jedoch die Alten, so wie wir von ihnen rühmen, wahrhaft ganze Menschen, so mußten sie, indem sie sich selbst und die Welt behaglich empfanden, die Verbindungen menschlicher Wesen in ihrem ganzen Umfange kennen lernen ... Winckelmann ... hat das Glück, mit den Besten seines Zeitalters und Kreises in dem schönsten Verhältnisse zu stehen.

... indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt ... Der Gott war [im olympischen Jupiter] *zum Menschen geworden, um den Menschen zum Gott zu erheben*[27].

Hier haben wir die vierfache Haltung der Ehrfurcht mit ihrer ganzen Ausstrahlung traditioneller Nebenbedeutungen, so daß wir fast von einem Abriß antiken Denkens über diesen Gegenstand sprechen könnten. Da ist die innere Gesundheit und Unverdorbenheit des Einzelnen, sein Bewußtsein von seiner und jedes anderen Menschen menschlicher Würde (Goethe hatte vorher auch von Winckelmanns *Gefühl von eigner Superiorität und Würde, verbunden mit*

[27] W.A. I, 46, 23—26, 28, 29.

echter Hochschätzung anderer gesprochen)[28], seine Verehrung des Göttlichen und sein Aufstieg zur Göttlichkeit, seine Liebe zum Leben auf Erden und sein Gleichmut bei dessen Wechselfällen, seine vollkommene Anpassung, sein Gleichgewicht und der Wirkungsgrad in seiner mikrokosmischen, schöpferischen Stellung.

Diese gleiche heidnische Form der zweiten Ehrfurcht ist es, die wir im wesentlichen in des Leiters ursprünglicher Erklärung im *Wilhelm Meister* vor uns haben. Wenn die Leiter den Übergang von der heidnischen zu der christlichen Form vollziehen, lenken sie die Aufmerksamkeit auf die tragischen Aspekte der unteren Mächte, auf die Unglücksfälle und Qualen, die der Mensch zu erdulden hat. Es hat Bedeutung, daß diese Ehrfurcht jetzt an dritte Stelle gerückt wird: *Nun ist aber von der dritten Religion zu sprechen, gegründet auf die Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist; wir nennen sie die christliche, weil sich in ihr eine solche Sinnesart am meisten offenbart; es ist ein Letztes, wozu die Menschheit gelangen konnte und mußte. Aber was gehörte dazu, die Erde nicht allein unter sich liegen zu lassen und sich auf einen höhern Geburtsort zu berufen, sondern auch Niedrigkeit und Armut, Spott und Verachtung, Schmach und Elend, Leiden und Tod als göttlich anzuerkennen, ja Sünde selbst und Verbrechen nicht als Hindernisse, sondern als Fördernisse des Heiligen zu verehren und liebzugewinnen*[29].

Aus dieser Erklärung geht eindeutig hervor, daß Goethe ernst und nicht ironisch spricht, obwohl das fehlende, vom Christentum früher abgeschlagene Glied der Dreiheit der Ehrfurchten durch die christliche Religion selbst ersetzt ist. Obwohl es hier auch Ciceronische Züge gibt, die den Übergang ermöglichen, besonders weil die ethischen Lehren der mittleren Stoa und des Christentums in beträchtlichen Bereichen übereinstimmen, verlassen wir doch an dieser Stelle die heidnische Welt und sehen, wie Goethe diese Ehrfurcht im Sinne des leidenden Christus und seiner Nachfolger in der christlichen Religion entwickelt. Goethe hatte jedoch nicht die Absicht, das Christentum ausschließlich auf diese zweite Ehrfurcht zu beschränken. Wir wissen, daß er im nächsten Kapitel und an den verschiedenen anderen Stellen, wo er über die Lehren Jesu spricht, sie als höchsten Ausdruck einer philosophischen Religion ansieht, in der die Vorstellung von der Brüderlichkeit des Menschengeschlechts (die Cicero und der ganzen mittleren Stoa so teuer war) von Ihm zum reinsten Ausdruck gebracht worden ist[30]. Goethe trifft hier die bekannte Unterscheidung zwischen der christlichen Religion mit ihrer Betonung von Christi Tod und Auferstehung zur Erlösung der Menschheit, und Jesu Christi eigenen Lehren und Erdenwandel als beispielhaft für den Lebenswandel der Menschen und als tiefster Quelle der Weisheit.

Die erstere, die christliche Religion, entspricht in der Gesamtheit ihrer Lehrmeinungen sehr gut der zweiten Ehrfurcht, wie sie hier beschrieben wird, wenn man sie nur von dem Standpunkt aus betrachtet, der den Aposteln und frühen

[28] Ibid., S. 13.

[29] W.A. I, 24, 243f.

[30] Ibid., S. 250: *Was dem Einzelnen innerlich begegnet, gehört zur zweiten Religion, zur Religion der Weisen: eine solche war die, welche Christus lehrte und übte, so lange er auf der Erde umherging.*

Christen am wichtigsten war, nämlich als eine Erlösungsreligion mit Leiden, Tod und Auferstehung eines Mittlers als Kern. In den früheren Formen solcher Erlösungsreligionen war der göttliche Sohn vom Vater der Götter gezeugt und von der Großen Mutter, der Erde, geboren worden; nach seinem schreckenerfüllten, tragischen Tod kehrte er zurück zur All-Mutter, die zugleich Schoß und Grab ist, und wurde wiedergeboren oder wiedererweckt zu neuem und glorreichem Leben. Demzufolge war das zentrale Dogma für die Anbeter dieses Gottes die Lehre von der Wiedergeburt; Wiedergeburt war durch die Sakramente erreichbar, die Tod und Auferstehung des Gottes symbolisierten. Auch Goethe macht klar, daß das Ende nicht Schmach und Tod ist, sondern daß diese nur Pforte sind zu einem *höhern Geburtsort* und *Fördernisse des Heiligen*.

Der Hinweis auf das Credo gegen Ende des ersten Gespräches über die Ehrfurchten erinnert uns an seine Formulierung von Christi Leiden, Tod und Auferstehung in Kategorien der Erde unter uns: . . . *gekreuziget, gestorben und begraben, niedergefahren zur Hölle, am dritten Tage wieder auferstanden von den Toten* . . . Das setzt Christus entschieden in persönliche und symbolische Beziehung zu dem, was unter uns ist; aus diesem Grund, und auch weil sich Christus dem menschlichen Geschick auf der Erde bis zum Letzten unterwarf, ist Goethe gänzlich gerechtfertigt, wenn er die Entwicklung der zweiten Ehrfucht diesen einen entscheidenden Schritt weiterführt und zu ihrem Gegenstand den menschlichen, leidenden und verurteilten Christus macht, der mit den Sünden und Verbrechen der ganzen Menschheit beladen ist und sie durch seinen Tod sühnt. Der ursprüngliche Zug der zweiten Ehrfurcht als eines Kults von Tod und Wiedergeburt, mit seinem Mysterium des Leidens, ist hier in seiner Integrität bewahrt.

Darüber hinaus ist die Dreiheit der Ehrfurchten nun in ihrer wahren Macht und Symmetrie wiederhergestellt. Und doch ist es eine neue Dreiheit, in der das lange verachtete und vernachlässigte Glied in etwas Kostbares und Tiefes umgewandelt worden ist. Es ist nun die letzte, tiefste und wichtigste Ehrfurcht geworden und rückt so mit Recht von der zweiten Stelle an die kulminierende dritte. Es hat wieder die Würde eines heiligen Mysteriums erlangt, das sorgsam gegen Profanierung geschützt ist und zu letzten Wahrheiten und Einsichten führt.

Es gibt noch mehrere andere Züge in Goethes Darstellung der Ehrfurchten, die mit Gewinn behandelt werden könnten, doch ich möchte mich darauf beschränken, abschließend noch einmal auf die nahe Verwandtschaft des Begriffes der Ehrfurcht mit einem andern antiken Begriff hinzuweisen. Cicero und seine griechischen Vorläufer wiesen dem Menschen eine mittlere Stellung im Universum zu, da er ja Beziehungen zu all den Mächten über, unter und neben sich hat, sie an sich zieht und sich so zu einem Mikrokosmos macht, zu einem verkleinerten Abbild des Alls und Erkenner seiner Gesetze. Goethe folgt dieser großen Tradition, wenn er die Leiter der Schule den wahren Philosophen beschreiben läßt: . . . *denn der Philosoph, der sich in die Mitte stellt, muß alles Höhere zu sich herab, alles Niedere zu sich herauf ziehen und nur in diesem Mittelzustand verdient er den Namen des*

Weisen. Indem er nun das Verhältnis zu seinesgleichen und also zur ganzen Menschheit, das Verhältnis zu allen übrigen irdischen Umgebungen, notwendigen und zufälligen, durchschaut, lebt er im kosmischen Sinne allein in der Wahrheit[31].

Das, glaube ich, können wir als Goethes endgültige Aussage darüber nehmen, was es heißt, sein Leben nach der Dreiheit der Ehrfurchten zu führen. Es ist hier verbunden mit dem großen antiken Thema von der Menschenwürde, über die Cicero wie Goethe mit solcher Beredsamkeit, mit solchem Nachdruck und in so verwandtem Geist sprechen.

Diese große Szene der *Wanderjahre* bietet uns ein fast klassisches Beispiel dafür, wie unvollkommen man ein literarisches Werk interpretiert, wenn man es nicht vor seinem natürlichen und zureichenden Hintergrund der Tradition sieht. Ohne Kenntnis dieses Hintergrunds läßt sich nicht zuverlässig über die Natur der schöpferischen Tätigkeit eines Dichters reden und nicht entscheiden, was er übernahm, wie er es umformte und was er an Eigenem dazutat. Goethe war in seiner Weiterentwicklung der Ehrfurchten in höchstem Grade original, wie wir eben gesehen haben, aber seine Originalität lag nicht dort, wo man sie bisher vermutet hatte, sondern an ganz anderer Stelle. Wir sind jetzt in der Lage zu sehen, daß die angeblichen Widersprüche in der Reihenfolge der Ehrfurchten und Religionen und in der Natur der zweiten Ehrfurcht gar keine Widersprüche sind, sondern die bedeutungsvollen Hinweise auf des Dichters tiefere Absicht und auf seine schöpferische Weiterentwicklung dieses alten Themas. Wie beschränkt die Möglichkeiten sind, gewisse wesentliche Züge der poetischen Absicht Goethes ohne eine breitere Kenntnis der Quellen und der großen Tradition, die er fortsetzte, zu verstehen, sieht man an den Kommentaren und Untersuchungen, die diese poetische Dimension Goethes vernachlässigen.

Es ist gewiß richtig, daß bloße Quellenforschung leerer Zeitvertreib sein kann, wenn die Quellen nichts zur Interpretation eines literarischen Kunstwerks hergeben. Ebenso richtig ist jedoch, daß die Interpretation eines literarischen Werks nur aus sich heraus, ohne Berücksichtigung des Hintergrunds und der vielen mitschwingenden Bedeutungen der Tradition, unvermeidlich in leeren Formalismus, eigensinnigen Subjektivismus und unbedachten Anachronismus ausartet. Goethes Gedanken und Vorstellungen gehören zur großen Tradition des Abendlands; sie können von ihr nicht getrennt und auf eine seichte Einzeitigkeit reduziert werden. Jede literarkritische Tätigkeit, die ihres Namens wert sein will und sich auf ein wirklich bedeutendes Kunstwerk richtet, läßt sich nur auf der Basis wissenschaftlichen Studiums der Quellen und Hintergründe durchführen. Wenn wir nicht von unseren eigenen, subjektiven kritischen Meinungen unaussprechlich fasziniert sind, müssen wir es uns zur ersten Pflicht machen, die Absicht des Autors zu ermitteln. Wir werden aber nie wirklich verstehen, was eines Dichters Geist entsprang, wenn wir nicht erfahren haben, was in ihn einmündete.

[31] Ibid., S. 243.

Goethe als Alchemist.

Von

Gustav F. Hartlaub (Heidelberg).

Des tiefsten Herzens früh'ste Schätze quellen auf.

I.

Zu dem weiten Reich des Aberglaubens, zu allem, was den magistischen Teil des Volksglaubens bildet, auch zu den Versuchen des Okkultismus, aus dem Bereich des Zauberhaften und Wunderbaren womöglich einen Kern von Wirklichkeit zu retten, hat Goethe[1], wenn wir alles in allem nehmen, weder entschieden ja noch nein gesagt. Es lassen sich wohl ebensoviele Zeugnisse für Abwehr, ostentative Zurückhaltung aus seinen Äußerungen beibringen wie solche für Sympathie. Seine Haltung war ambivalent — wenn dieses wissenschaftliche Modewort erlaubt ist. Man kennt die tiefe Scheu seines um Klarheit und Maß bemühten Geistes vor einem verworrenen Halbdunkel, in das sich etwa ein Lavater flüchtete und welches später auch auf die romantischen Kreise seine Anziehungskraft ausübte. Der Dichter hat es, über die vorsichtige Ironie hinaus, mit der er sich fast stets zu salvieren liebte, auch an derb satirischem Spott nicht fehlen lassen. Auf der anderen Seite läßt sich nicht leugnen, daß er geneigt war, unerklärlichen, aber bedeutsam anmutenden Zusammenhängen im eigenen Dasein nachzuspüren, daß er von dem dämonischen Element in Geschichte und Leben fasziniert war. Nicht selten hat er demselben Aberglauben, von dem er sich distanzieren zu müssen glaubte, merkwürdig wohlwollende Worte gewidmet. Viel zitiert wird sein Ausspruch, der Aberglaube sei die Poesie des Lebens. Wohl darum, weil er, wenn auch in herabgekommenen Rudimenten, Züge eines mythischen, märchenhaften Vorstellens bewahrt: Züge, die, wie sie uns in unseren Träumen nahebleiben und im praelogischen, weiblichen Teil unserer Natur Anklang finden, so auch in der Dichtung weiterzuleben ein Recht haben. Über den Mesmerismus urteilte Goethe mit Reserve, plante jedoch eine Art von Lehrgedicht über denselben. Daß seine Dichtung die mannigfachsten Motive eines Magismus aller Grade, von niedersten bis zu esoterischen Formen, vereinigt, weiß jeder Leser. Längst hat man aufgezeigt, daß er sich gern von der Lektüre dunkler Autoren anregen ließ, berühmter, aber auch berüchtigter: nicht nur eines Paracelsus sondern auch eines Agrippa, nicht nur eines Hamann sondern auch eines Swedenborg. Jene Klarheit, um die es ihm zu tun war, konnte nicht die der Newtonischen Wissenschaft, des aufgeklärten Rationalismus und Mathematizismus sein. Sein Abstand gegenüber zwielichtigen Erfahrungsgebieten, die ihn zugleich anzogen

[1] W. Aron: Goethes Stellung zum Aberglauben (Goethe-Jahrb. 33, 1912, und 34 II, 1913). — B. Wachsmuth: Goethe und die Magie (Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft 1943).

und abstießen, war nicht immer nur von Skepsis bedingt, oft auch die Haltung eines im tieferen Sinne Wissenden, darum sich Hütenden. Manches Urteil mag sich auch taktisch erklären: aus der Rücksicht auf die besondere Lage Goethes als eines Naturwissenschaftlers, welcher bei den Fachgelehrten Widerstand fand und deshalb darauf bedacht sein mußte, daß man seine Stellung nicht mit Mystizismus und Dilettantentum verwechselte.

Von den verschiedenen Erscheinungsformen des überlieferten Magismus war es eine, mit der sich Goethe besonders intim befaßt hat, einläßlicher als mit allen anderen. Denn während diese anderen, wie es sich gehört, nur im Phantasiebereiche seiner Dichtung, im „Als ob" des Poetischen Platz fanden, ihn vielleicht auch als Historiker beschäftigten, hat die Alchemie — um diese handelt es sich — auch in seinem Leben eine gewisse Rolle gespielt. Goethe hat einige Jahre regelrecht an die Lehren der „Königlichen Kunst" geglaubt. Wenn er zu Beginn von *Dichtung und Wahrheit* sein eigenes Horoskop bespricht, so folgte er nur einem literarischen Brauche; Astrolog ist er nie gewesen, obschon ihn auch im Sternglauben mit seinen aus langer Menschheitserfahrung gewonnenen Charakter- und Schicksalssymbolen manches anziehen mochte. Aber die passiv fatalistische Haltung, zu welcher die Astrologie ihre Anhänger verpflichtet, war nicht geeignet, irgendeine tiefere Affinität, wie man sie auch zu abergläubischen Dingen haben kann, zu begründen. Die Alchemie dagegen, gerade im 18. Jahrhundert tiefer kompromittiert als so mancher andere Wahn, in dessen Spreu sich immerhin noch manches Weizenkorn verborgener Wirklichkeit vermuten läßt, hat an einem kritischen Wendepunkt seines Lebens von Goethe Besitz ergriffen, um ihn dann — gerade auch in seiner betonten Abkehr und Abwehr — nie wieder ganz loszulassen. Es war wohl nicht nur die ungeheure Bilderwelt, welche auch sie aus ältesten Bereichen des Mythos und Märchens mitschleppt, indem sie sie gleichnishaft auf ihre „chemischen" Prozesse projiziert, was den Dichter besonders anzog. Es war auch ihre (wenn auch nur scheinbare) Nähe zum Praktischen, die Greifbarkeit, mit der sich hier das Naturgeheimnis anzubieten schien. Vor allem aber mußte ihn bei aller Absonderlichkeit, allem Mißbrauch, aller Verworrenheit sympathisch anmuten der tätige, faustische, aktiv-magische Faktor, womit sich trotz aller Beziehungen die Adepten schon immer vom Schicksalsglauben der Astrologen unterschieden hatten.

*

Ich versuche, das geheime, allem Hoffen, Wähnen und Wirken gemeinsame Konzept der Alchemie in einigen Sätzen zu entwerfen, wobei es sich um eine vereinfachende Zusammenschau verstreuter Andeutungen und deren Auslegung handelt[2]. Urerfahrungen, die der naive chemische Anfänger bei der

[2] John Read: Prelude to chemistry — an outline of alchemy, its literature and relationships. London 1938 (Literaturangaben!). — W. Ganzenmüller: Die Alch. im Mittelalter. Paderborn 1938. — H. E. Fierz-David: Die Entwicklungsgeschichte der Chemie. Basel 1945 (Literatur

Destillation und Sublimation von Stoffen (in Kolben und Retorte, über dem Ofen) machte, erweckten in ihm den Glauben, am Ende könne ein Eingeweihter in einem entsprechend schwierigen und geduldigen Verfahren aus den Materien, die er sich als im Grunde einheitlich und ineinander verwandelbar vorstellt, auch jene schöpferische Ur- und Kernsubstanz wieder herausdestillieren, die am Anfang der Schöpfung allein da war und von welcher der Aufstieg der Elemente in der Natur ausgegangen ist. Diese letzte Quintessenz, bald mehr mineralisch als „Stein" oder Pulver, bald flüssig oder flüchtig als sogenannter Merkurius[3] (ein spirituelles Quecksilber) erscheinend, muß, wenn man sie gewissermaßen isolieren kann, für Bruchteile der Materie, auf welche man sie projiziert, erlösend[4] wirken: sie läutert die Metalle auf ihrer natürlichen — den sieben Planeten entsprechenden — Leiter, die mit dem saturnischen Blei beginnt, bis zum solaren Golde empor. Dies alles in einem Prozeß, welcher den langsamen Kreislauf der Schöpfung von jener vollkommenen Ursubstanz über den „Sündenfall" in niedere Stofflichkeit hinauf zu höheren und höchsten Qualitäten zauberhaft beschleunigt. Als Elixier (al iksir = der Stein), als Universaltinktur, als Panacee — alles nur Erscheinungsformen oder Derivate des großen Arcanums — wirkt dieses heilend, wiederherstellend auch auf alle belebten Stoffe. Um aber jene Agentien freizumachen, bedarf es mehr als quasi chemischer Reinigungen; es gelingt nur durch innere Mittätigkeit des Laborierenden selbst, weil ja dessen Wesenskern am Inneren der Welt draußen magisch partizipiert. Der Umgang mit Retorte, Kolben und Öfen, mit Essenzen und Mischungen aller Art bedeutet ein Mysterium. Nur wenigen freilich gelingt das Höchste. Was die anderen finden, kann nur Vorstufe des eigentlichen Ziels sein. Je Höheres der Adept — das heißt derjenige, welcher die erforderliche Seins- und Wissensstufe „erlangt" hat — erreicht, umso größer wird die Versuchung für ihn, das

angaben!). — B. Karle: Alchemie (Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens). — Julius Evola: La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua „Arte regia". Bari 1931. — C. G. Jung: Psychologie und Alchemie. Zürich 1944.

[3] Die prima materia der Alchemie setzt sich nach den älteren Vorstellungen aus „philosophischem" Merkur und Sulphur, seit Paracelsus aus der Dreiheit Merkurius, Sulphur und Sal zusammen. Der Stein der Weisen jedoch, soweit er von der prima materia unterschieden wird, erscheint noch unitarisch; sofern er „Merkurius" genannt wird, hat dieser also eine Vorrangstellung. — Agnes Bartscherer: Paracelsus, Paracelsisten und Goethes Faust. Dortmund 1911 (Kapitel III: Die Alchemie in Goethes Faust), zitiert aus Welling, *Opus magocabbalisticum et theosophicum*, 1721, welches der junge Goethe während der Frankfurter Rekonvaleszenz studierte, unter anderem: *Im Mercurio ist alles, was die Weisen suchen. — Laudetur Dominus benedictus, qui creavit mercurium et dedit ei substantiam et substantiae proprietates, quas non contigit ullam ex rebus in natura possidere, ut in illo possit inveniri haec perfectio per artificium aliquod, quod in illo invenimus in potentia propinqua. — Sehet das ist das theure Wasser, welches von den Philosophis mit so mancherley Nahmen zur Bestrickung der Thoren beleget worden und welches ich, soviel ich aus mehr als 400 Büchern, durch unermüdetes Studieren und Experimentieren habe erforschen können, ... ein hochgereinigtes Quecksilber genennet habe. — Es ist derselbe ein Cörper, welcher durch Kunst aus einem höchstgereinigten animierten Mercurio und einem lebendigen Gold* [Sulphur Philosophorum?] *zusammen gesetzt und durch ein langwieriges Feuer also zusammen verbunden, daß er nimmermehr zu trennen ist, in welcher Gestalt er die übrige Metallen augenblicklich also zeitigen, reinigen und figieren kan, daß sie in die Natur des reinesten Goldes erhöhet werden.*

[4] C. G. Jung: Erlösungsvorstellungen in der Alchemie (Eranos-Jahrbuch 1936). Zürich 1937.

gewonnene Können eigensüchtig oder doch zu materiellem Nutzen seiner Auftraggeber anwenden zu wollen. Das „Goldmachen" darf nur geheime Bewährungsprobe, gewissermaßen mystisches Spiel sein, nicht mehr. Sonst verliert der Adept in einem verhängnisvollen Zirkel gerade diejenige Seelenverfassung, die ihm die magische Läuterungskraft verliehen hatte; er muß zum Schwindler werden oder aber sich der Hilfe dunkler Mächte bedienen. So beschränkt sich der Edlere lieber auf die vielen Vorstufen des Großen Werks, wobei es ihm mehr um Heilmittel für die Menschen zu tun sein wird. Am besten läßt er sich überhaupt daran genügen, jenen inneren (an die fernöstliche Yogapraxis erinnernden) Zustand zu erreichen, kraft dessen er die Materie im Kolben beeinflussen könnte[4a]. Er begnügt sich mit einer auf das eigene Selbst angewandten Verwandlungskunst. Jedenfalls muß das halb chemische halb mystische, halb stoffliche halb innerliche Geheimnis den Unwürdigen verborgen bleiben. „Unser Stein" darf nur dem „Weisen" sich schenken. Darum — zugleich aber auch, weil es sich im Grunde um einen begrifflich gar nicht zu fassenden Vorgang handelt — kann und darf das Mysterium nur in Bildern, Gleichnissen und Symbolen angedeutet werden, solchen, die aus der Natur, aus Märchen und Mythos sich anbieten: überall, wo es um dieselben, im Menscheninnersten verankerten Urwünsche, die gleiche Verwandlungs-, Läuterungs- und Erlösungshoffnung geht.

*

Der Arzt C. G. Jung, der als therapeutischer Traumdeuter sich auch viel mit den kollektiv-menschlichen, „archetypischen" Zügen befaßt hat, die die Alchemisten unbewußt auf die Vorgänge in ihrem Kolben, ihrer Retorte projizierten, Jung ist wohl der erste gewesen, der die geheime Schlüsselstellung gerade der Alchemie bei Goethe und insbesondere im *Faust* erkannt hat[5]. Damit meinte er nicht nur die Bevorzugung ihrer Motive, sondern eine tiefere, in der unkritischen, darum so verräterischen Tiefenschicht der Persönlichkeit ver-

[4a] *Auff dies thue ein Gebet zu dem H. Geist: Oh Heyliger Geist, weise mich, das ich nit weiß, und lehre mich, das ich nit kan, und gib mir, das ich nicht hab . . .* (Paracelsus, *Secretum magicum de lapide philosophorum*). — *Darum sollte diese Kunst nur den Gottsförchtigen gezeigt werden, weil sie mit keinem werdt zu bezahlen ist.*

[5] C. G. Jung: Psychologie und Alchemie (passim). — Aus seinen „Erlösungsvorstellungen", deren tiefenpsychologische Betrachtungsweise und Terminologie dem Laien nicht überall zugänglich und nachprüfbar ist, sei folgender charakteristische Passus zitiert: „Vor dieser neuesten Veränderung aber erreichte die Alchemie noch eine letzte Höhe und damit den historischen Wendepunkt in Goethes Faust, der von Anfang bis Ende mit alchemistischen Gedankengängen durchtränkt ist. Für den mittelalterlichen Alchemisten hätte diese Szene [Faust — Helena] die geheimnisvolle conjunctio von sol und luna in der Retorte bedeutet; der Mensch der neueren Zeit aber, verkleidet in der Figur des Faust, erkennt die Projektion und setzt sich an Stelle des Paris oder Sol und bemächtigt sich der Helena oder Luna, seines weiblichen Gegenstückes. Hier liegt wohl der tiefere Grund, warum alle 'Geburten' oder Verjüngungsformen, wie der Knabe Lenker, der Homunculus und der Euphorion im Feuer aufgehen und verschwinden und warum die endgiltige Verjüngung erst im postmortalen Zustand, d.h. in die Zukunft (als Symbol des Unbewußten) projiziert, stattfindet."

anlagte Affinität. Dies alles, obgleich es vergeblich wäre, etwa schon bei Goethe selbst Spuren einer solchen tiefenpsychologischen Einstellung zu suchen. Nicht einmal eine eigentlich esoterische Umdeutung und damit „Rettung" der Alchemie, die als solche bereits im 16. Jahrhundert versucht worden war, läßt sich bei Goethe nachweisen; — jedenfalls insofern nicht, als er niemals versucht hat, einen innerlichen Faktor vom praktischen Laborieren zu trennen, wenn er auch aus Erfahrung wissen konnte, daß Frömmigkeit hilfreich sein kann. Das, was uns heute im Sinne C. G. Jungs an der Alchemie besonders interessiert, ist Goethe unbewußt geblieben; wobei freilich unbestritten bleibt, daß es latent doch zuletzt der Grund gewesen ist für die besondere Rolle dieses Komplexes in seinen produktiven Tiefen.

Um die eigentliche Bedeutung der Ars regia für Goethe ins richtige Licht zu rücken, wird man unterscheiden müssen zwischen den unmittelbaren und mittelbaren Zeugnissen, den sichtbaren und den versteckten Spuren. Um zu diesen letzteren zu gelangen, wird man gut tun, sich vorher noch einmal die ersteren ins Gedächtnis zu rufen, sie auch über die Bestandesaufnahme hinaus biographisch-psychologisch zu verstehen. Diese einführende Arbeit versucht die nachfolgende Studie zu leisten (sie geht auf einen 1952 in der Hamburger Goethe-Gesellschaft gehaltenen Vortrag zurück). Die zweite Aufgabe hat inzwischen — mit mehr philologischen Mitteln — der Cambridger Germanist R. D. Gray in Angriff genommen; auch er in Verfolgung der von C. G. Jung gewiesenen Spur. Auf seine gründlichen Untersuchungen, die sich mit Betonung nicht etwa „Goethe und die Alchemie", sondern „Goethe the alchemist" nennen, gehe ich in einer in diesem Euphorion-Heft veröffentlichten Besprechung ein. Selbstverständlich mußte sich auch Gray mit den Praeliminarien beschäftigen. Ich glaube jedoch, daß seine in dieser Hinsicht relativ kurzen Hinweise meinen Versuch nicht überflüssig machen; auch wegen der wesentlich anderen Blickrichtung.

II.

Daß die verworrenen Jahre der Rekonvaleszenz nach der Leipziger Krankheit, die Jahre in Frankfurt und Straßburg (1769—72), in geheimnisvoller Weise den Grund gelegt haben für den Dichter des *Faust*, das heißt also für seine geistige Lebensentwicklung[5a] überhaupt, läßt sich an vielen Motiven, die damals keimhaft sichtbar wurden, aufzeigen. Am deutlichsten erweist es sich an der Alchemie, die ihn damals nicht nur philosophisch-theoretisch interessiert, sondern die er praktisch ausgeübt hat. Für diese Erfahrungen, welche — vielleicht gegen den Willen Goethes — mehr bleiben sollten als bloße Episode, haben wir unmittelbare Zeugnisse: die Tagebuchaufzeichnungen (*Ephemeriden*) und die

[5a] Calvin Thomas: Goethes Faust. Part I, Notes, S. 277ff.

erst neuerdings bekannt gewordenen Briefe an E. Th. Langer[6], seinen Mentor aus den letzten Leipziger Jahren. Sie widerlegen die Vermutung älterer Forscher (Erich Schmidt), es handle sich in den Erinnerungen, die Goethe später aufgezeichnet hat, mehr um nachträglich im Hinblick auf den *Faust* ausgesponnene „Dichtung", als um „Wahrheit". Am 29. April 1770 schreibt der junge Dichter von seinem Enthusiasmus für die Alchemie, insbesondere für die Smaragdtafel des Hermes, berühmte frühmittelalterliche Urkunde der „Königlichen Kunst". Aus einem Briefe vom 11. Mai ergibt sich, daß Goethe in den hermetischen Schriften — welchen, erfahren wir erst in *Dichtung und Wahrheit*, denn die *Ephemeriden* erwähnen nur allgemeinere naturmagische Titel, etwa Agrippa von Nettesheims *Okkulte Philosophie*, Paracelsus, auch den astrologischen Dichter Manilius, dem er mit Reserve begegnet — etwas erlebt hat, was die Theosophen als Initiation im Sinne der Mysterien bezeichnen würden, die Ärzte vielleicht als eine schockartig bewirkte psychische Umlagerung. *Und dann such ich unter der Hand, mir eine kleine literarische Kenntnis der großen Bücher zu verschaffen, die der gelehrte Pöbel theils bewundert teils verlacht, und beydes weil er sie nicht versteht: deren Geheimnisse aber zu ergründen nur ein Pekulium für den empfindsamen Weisen ist. Lieber Langer, es ist doch würcklich eine Freude, wenn man jung ist und die Insuffizienz des größten Teils der Gelehrsamkeit eingesehen hat, noch auf so einen Schatz zu stoßen. Oh es ist eine gar lange Reihe, von Hermes Tafel bis auf Wielands Musarion.* Wir haben da bereits die Faustsituation: Ungenügen an aller Schulwissenschaft legt es dem Suchenden nahe, sich der Magie zu ergeben: in diesem Falle der Alchemie und ihrer geheimen Tradition, für die freilich nur der *empfindsame Weise* ein Organ hat — vor allem dann, wenn er noch im sensitivsten Alter steht. Noch im August 1770 schrieb Goethe aus Straßburg an Fräulein von Klettenberg, daß die *Chemie* noch immer seine *heimlich geliebte Nymphe* sei.

Der etwa ein Menschenalter später niedergeschriebene Bericht in *Dichtung und Wahrheit* ist mit einer diesem Abstand entsprechenden ein wenig kopfschüttelnden Ironie geschrieben; doch fühlt der Leser, wie tief eingesenkt jene Erfahrungen in Goethes Gedächtnis hafteten, welche beunruhigende Gegenwart sie noch immer für ihn hatten. Der Erzähler bagatellisiert sie denn auch nicht etwa, sondern versucht verständlich zu machen, was ihn damals so wunderlich erfüllt hat.

Die besondere Beziehung offenbart sich schon zu Anfang in der Schilderung des Frankfurter Arztes, welcher den mit einem Halsgeschwulst aus Leipzig zurückgekehrten, noch immer in einem labilen Zustande verharrenden Rekonvaleszenten kurierte. Es handelt sich um einen gewissen urkundlich nachgewiesenen Dr. Metz. Entscheidend ist, daß dieser Medicus, nicht anders als der mit ihm zusammen arbeitende Chirurg, dem Kreise der „abgesonderten Frommen" angehört, zu denen auch Goethes Seelenfreundin Susanne von Klettenberg zählte. Wir müssen die für uns nicht leicht verständliche, zuletzt

[6] P. Zimmermann: Goethes Briefe an E. Th. Langer (Braunschweiger Jahrbuch 1922).

aber umso aufschlußreichere Vorstellung hinnehmen, daß Pietismus damals den Glauben an hermetische Geheimlehren nicht ausschloß, ihn vielmehr involvierte[7]. Verbindung von christlicher Mystik mit magisch-chymischen Interessen haben wir nach 1600 in den sogenannten Rosenkreuzer-Schriften (insbesondere in J. V. Andreaes später von ihm als ludibrium desavouierter Jugend-Prosadichtung *Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz*, deren Lektüre Goethe Frau von Stein empfahl[8]). Als Gold- und Rosenkreuzerorden lebte die Bewegung im 18. Jahrhundert wieder auf. An derartige Kreise wird man zu denken haben, wenn man die eigentümliche Kennzeichnung des Arztes liest. Er erscheint als *unerklärlicher, schlaublickender, freundlich sprechender, übrigens abstruser Mann* — vielleicht mit leicht charlatanischem Einschlag, doch nicht unsympathisch. Er ist im Besitz eines *Salzes*, das nur *in der größten Gefahr angewendet werden durfte*, von dem *nur unter den Gläubigen die Rede war, obgleich es niemand gesehen oder die Wirkung davon verspürt hatte. — Um den Glauben an die Möglichkeit eines solchen Universalmittels zu erregen und stärken, hatte der Arzt seinen Patienten, wo er nur einige Empfänglichkeit fand, gewisse mystisch-alchemistische Bücher empfohlen und zu verstehen gegeben, daß man durch eigenes Studium derselben gar wohl dahin gelangen könne, jenes Kleinod* [nämlich das Arcanum] *sich selbst zu erwerben, welches umso nötiger sei, als die Bereitung sich sowohl aus physischen als besonders aus moralischen Gründen* [!] *nicht wohl überliefern lasse, ja daß man, um jenes Große Werk einzusehen, hervorzubringen und zu benützen, die Geheimnisse der Natur im Zusammenhang kennen müsse, weil es nichts Einzelnes, sondern etwas Universelles sei und auch wohl gar unter verschiedenen Formen und Gestalten hervorgebracht werden könne.* Diese Beschreibung hat einen Ton von tiefen- (um nicht zu sagen: para-) psychologischer Vertrautheit mit Dingen, bei denen der autosuggestive Faktor, die innere meditative Einstimmung des Glaubens ebenso wichtig ist wie das physische Substrat. Es ist die alte Seelenführung der Mysterien, die Rosenkreuzer-Praxis wohl auch, dann aber auch wieder, mutatis mutandis, Vorausahnung modernster Psychotherapie.

Von so *lockenden Worten* des philosophischen Arztes war, wie Goethe erzählt, Fräulein von Klettenberg ergriffen worden, die sich schon bald in ihrem eltern- und geschwisterlosen Hause Windofen, Kolben und Retorte anschaffte, um nach Fingerzeigen Wellings, sowie nach Winken des Meisters selbst, zu operieren: *besonders auf Eisen, in welchem die heilsamsten Kräfte verborgen sein sollten, wenn man es aufzuschließen wisse. Und weil in allen uns bekannten Schriften das Luftsalz, welches herbeigezogen werden mußte, eine große Rolle spielte, so wurden zu diesen Operationen Alkalien erfordert, welche, indem sie an der Luft zerfließen, sich mit jenen überirdischen Dingen verbinden und zuletzt ein geheimnisvolles treffliches Mittelsalz per se hervorbringen sollten.* Bei jenen Fingerzeigen handelt es

[7] Alfons Rosenberg: J. Fr. Oberlin (Neue Wissenschaft, Zeitschrift für Parapsychologie II, Heft 4/5).

[8] Brief an Frau von Stein vom 28. Juni 1786.

sich um das *Opus mago-cabbalisticum et theosophicum* Georg von Wellings[9], eines späten Rosenkreuzers, Nachfahren des Tübinger Kreises um Besolt. Goethe kennzeichnet das für ihn bedeutsam gewordene Buch, dessen praktischen Gebrauch in einem Laboratorium man sich allerdings nur schwer vorstellen kann, wieder mit seiner charakteristischen Mischung von Ironie und Sympathie. *Es bedurfte nur einer geringen Anregung, um auch mir diese Krankheit zu inokulieren* — ein Ausdruck, der erhellt, wie sich bei ihm Wunschbilder der Alchemie in pflanzenhafte Seelenschichten einsenkten, um von dort aus unverlierbar weiter zu wirken. Über Welling tasten sich dann die beiden Lernbegierigen, denen gelegentlich auch Goethes Mutter sich gesellt, an der Kette der Überlieferung weiter zurück bis zu van Helmont, Starkey, Basilius Valentinus, Paracelsus und anderen Autoritäten, *deren mehr oder weniger auf Natur und Einbildung beruhende Lehren und Vorschriften wir einzusehen und zu befolgen suchten.* Besondere Freude hatte Goethe während der langen Winterabende, da er die Stube hüten mußte, an der gemeinsamen Lektüre der *Aurea catena Homeri* eines gewissen Kirchweger[10].

Es folgt der aufschlußreiche Bericht, wie der Arzt den aufs neue erkrankten Goethe geheilt, ja gerettet hat. Angesichts einer *gestörten, man dürfte wohl sagen für gewisse Momente vernichteten Verdauung, in diesen letzten Nöten* beschwört Goethes Mutter den — übrigens widerstrebenden — Arzt, nun mit seiner Universalmedizin herauszurücken. Noch in derselben Nacht wird denn auch das krystallinische Salz gebracht und eingenommen, um sofort eine *Erleichterung des Zustandes* und weiterhin *stufenweise Besserung* zu bewirken. Skeptiker werden meinen, es habe sich einfach um ein starkes Abführmittel gehandelt, doch läßt Goethes Bericht gerade an dieser Stelle keinerlei Ironie durchblicken.

Nach seiner Genesung wirft auch er sich wieder auf's Laborieren. *Nun wurden sonderbare Ingredienzien des Makrokosmos und Mikrokosmos auf eine geheimnisvolle wunderliche Weise behandelt und vor allem suchte man Mittelsalze auf eine unerhörte Art hervorzubringen.* Seine Anstrengungen gelten vor allem dem sogenannten liquor silicum (Kieselsaft, Wasserglas). *Wer dieses einmal selbst verfertigt und mit Augen gesehen hat, der wird diejenigen nicht tadeln, welche an eine jungfräuliche Erde und an die Möglichkeit glauben, auf und durch dieselbe weiter zu wirken.* Das Ergebnis ist freilich mager, denn der *feine Kieselstaub läßt keineswegs etwas Produktives in seiner Natur spüren, woraus man hätte hoffen können, diese jungfräuliche Erde in den Mutterstand übergehn zu sehen.*

Trotzdem glaubt Goethe aus seinen Versuchen, obschon er als *Halb-Adept* vor denjenigen, *die mit gemeinem Feuer operierten, sehr wenig Respekt hatte*, nun doch auch etwas Praktisches gelernt zu haben, etwas was ihn mehr in die Nähe

[9] Über Welling vgl. Hans Schick: Das ältere Rosenkreuzertum. 1942. — Agnes Bartscherer, a.a.O. — Erich Trunz im Kommentar zu der von ihm besorgten *Faust*-Ausgabe (Hamburger Goethe-Ausgabe) 1949, S. 496/497. — Dazu neuerdings grundlegend R. D. Gray: Goethe the alchemist. Cambridge 1952.

[10] Vgl. Gray, S. 11—15 und passim.

wissenschaftlicher Chemie bringen mochte. Im ganzen bleibt sein Bemühen doch ein magisches, die „telepsychische" Einwirkung auf stoffliche Vorgänge bezweckend. Zu dem berühmten Entwurf einer neuplatonischen Kosmogonie, wie sie Goethe im gleichen Buch entwickelt, hat ja auch, wie er selber betont: *das Hermetische, Mystische, Kabbalistische ... einen Beitrag hergegeben.* In einem unveröffentlichten Zusatz bemerkt er dazu noch, daß er diese Spekulationen *durch eine Art mathematischer Symbolik, nach Weise meiner Vorgänger* zu versinnlichen versucht habe, wodurch er die *unorganischen Wesen, mit denen ich mich mehr alchemisch als chemisch beschäftigte, zu begeisten trachtete.* Dies erinnert an die abstrakten Meditations- und Lehrfiguren in rosenkreuzerischen und pansophischen Schriften des 16. bis 18. Jahrhunderts. Dergleichen Beschäftigungen seien *sehr wohl der Winterzeit und einem kranken Zustande gemäß gewesen*, fügt er auch hier entschuldigend hinzu, zugleich aber bedeutsam ankündigend, daß er *späterhin werde bekennen müssen, wie ich durch mancherley ähnliche Vorstellungsarten hindurchgegangen.* Im zehnten Buch, wo von der Begegnung mit Herder die Rede ist, heißt es bezeichnenderweise, daß er diesem seine Alchemie sorgfältig verschwieg. *Mich hatten jene mystisch-religiösen chemischen Beschäftigungen in dunkle Regionen geführt, und was seit einigen Jahren in der weiten literarischen Welt vorgegangen, war mir meistens fremd geblieben*[11].

III.

Zu solchen Lebenszeugnissen gesellt sich die ziemlich ausführliche Behandlung der Alchemie in den naturwissenschaftlichen Schriften. Es handelt sich um das Kapitel *Alchymisten* in den *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, dem zweiten Hauptteil der *Farbenlehre* angehörig und etwa in den Jahren 1807 bis 1810 verfaßt, also ungefähr in derselben Zeit, da Goethe jene Erinnerungen in *Dichtung und Wahrheit* niederschrieb. Zu dem persönlichen Rückblick gesellte sich der sachlich-historische. Der Abschnitt ist geflissentlich in der Einstellung des Historikers gehalten und mit jener Vorsicht formuliert, zu welcher das heikle Thema gerade im Rahmen der *Farbenlehre* mahnen mochte. Zu jener beinahe manischen Ergriffenheit, von der der Briefwechsel mit Langer zeugt, stellt die Betrachtung einen äußersten Gegensatz dar; Ergebnis der Verdrängung eines Komplexes, welcher überwertig geworden war. Die Haltung ist kühler und kritischer noch als in *Dichtung und Wahrheit.* Trotzdem bricht selbst hier die alteingewurzelte Sympathie durch. Es empfiehlt sich, die Darstellung auch im Vergleich mit den alchemistischen Partien im *Faust* zu lesen, auf welche ich noch eingehen werde. Die Alchemie, so heißt es, hat wenig originelle Geister, dagegen viele Nachahmer beschäftigt, denen Aberglauben, Geheimniskrämerei und Monotonie vorzuwerfen ist — gilt doch von den meisten Schriften, daß sie *mit einem unerträglichen Einerlei, wie ein anhaltendes Glocken-*

[11] W.A. Band 27, S. 308.

geläute, mehr zum Wahnsinn als zur Andacht hindrängen. Es handelt sich um einen Mißbrauch des Echten und Wahren, einen Sprung von der Idee, vom Möglichen zur Wirklichkeit, falsche Anwendung echter Gefühle, lügenhaftes Schmeicheln unserer liebsten Hoffnungen und Wünsche. Solche Worte deuten schon auf den Ton, welchen wir in Fausts Erinnerungen an seinen Vater, den paracelsistischen Wunderdoktor, vernehmen werden, auch in gewissen ironischen Bemerkungen des Homunculus. Die nachfolgende Überlegung zeigt, wie wir noch sehen werden, sogar wörtliche Anklänge an diese. *Den transscendenten Ideen Gott, Freiheit und Unsterblichkeit entsprechen auf dem diesseitigen Plan das Gold, die Gesundheit und das lange Leben. Sind jene Ideen edel, so sind ihre irdischen Repraesentanten doch gar zu wünschenswert. Da sie als Grunderfordernisse der Glückseligkeit nahe verwandt sind, wird die Einbildungskraft auch ein einziges Mittel zu ihrer Befriedigung für möglich halten* (nämlich den Stein der Weisen, die Universaltinktur usw.). Goethe zieht hier, wie immer, expressis verbis nur den materiellen Aspekt der Königlichen Kunst in Betracht. Es ist auch nicht von jenen Symbolen die Rede, mit denen die Jünger des Dreimalgroßen Hermes ihr Wandlungs- und Läuterungsgeheimnis zugleich bildlich anzudeuten und zu verhüllen trachteten. Trotzdem heißt es dann unvermittelt: *Es führt zu sehr angenehmen Betrachtungen, wenn man den poetischen Teil der Alchymie, wie wir ihn wohl nennen dürfen, mit freiem Geiste behandelt.* Dieser Satz hat schlüsselhafte Bedeutung für Goethe zu Komplexen, die ihn einst recht buchstäblich, zugleich auch in einem konventikelhaften Sinne ergriffen hatten, während er jetzt das allzu wörtlich Verstandene als poetisch-metaphorische Wirklichkeit begreifen möchte (dadurch für sich „rettet") und sich ihm mit der allesverstehenden Unbefangenheit des Dichters nähert. Erläuternd fährt Goethe fort: *Wir finden ein aus allgemeinen Begriffen entspringendes auf einem gehörigen Naturgrund aufgebautes Märchen ... Etwas Materielles muß es sein, aber die erste allgemeine Materie* [Goethe denkt hier an die prima materia], *eine jungfräuliche Erde. Wie diese zu finden, wie sie zu bearbeiten, dies ist die ewige Ausführung alchymischer* Schriften — es folgt der zitierte Stoßseufzer über das monotone Glockengeläute. Die *jungfräuliche Erde* kennen wir aus *Dichtung und Wahrheit*, wo uns eine simple chemische Operation beschrieben wird, aus deren Betrachtung aber der Glaube an jene geheimnisvolle Erde und an die Möglichkeit *auf und durch dieselbe weiterzuwirken* dem Operierenden aufleuchtete — ein im Grunde höchst altertümlicher Analogieschluß, ganz nach dem Herzen der Adepten, denen jeder derartige Elementarvorgang im Kolben zum Symbol für das immanent-transzendente Geheimnis der Schöpfung und der Erlösung werden konnte.

Wie bei dem Hauptanliegen seiner Untersuchung nicht anders zu erwarten, wendet sich Goethe dann der Rolle der Farben bei den Alchemisten zu. Er gesteht, daß er sich von dieser Seite eine Erweiterung der Lehre von den chemischen Farben erwartet hat, und begründet das so: *Denn da ihre Operationen sämtlich auf Übergänge ... und Verwandlungen hindeuteten und man dabei*

eine jede, auch die geringste Veränderung des bearbeiteten Körpers zu betrachten Ursache hatte, so wäre z. B. jene höchst bedeutende Wirkung der Farbennatur, die Steigerung, am ersten zu bemerken und, wenn auch nur irrig, als Hoffnungsgrund der geheimnisvollen Arbeit anzusehen gewesen! Jedoch will er sich nicht daran erinnern, etwas darauf Bezügliches gefunden zu haben. Dies ist auffällig, denn die Traktate sind voll von Hinweisen: etwa auf den sogenannten Pfauenschweif, auch Regenbogen genannt, das große Hoffnungszeichen in der klassischen Folge der chymischen Operationen, manchmal dem Planeten Venus unterstellt. Um immerhin den Gebrauch der Farbsymbole, enttäuschend wie er ihm erschien, bei den Autoren zu kennzeichnen, hängt Goethe in satirischer Absicht noch die Übersetzung eines *Musterstücks* aus einem Traktat bei, groteskes Beispiel zugleich für jene Methode, von der es schon in *Dichtung und Wahrheit* heißt, daß *der Autor das Licht, was er mitteilt, sogleich wieder verfinstert und aufhebt.* Es handelt sich um die Belehrung, die sich der im alchemistischen Schrifttum des Mittelalters wohlbekannte König (vielmehr Prinz) Calid von dem ebenso oft genannten Morienus (Marianus), einem angeblich aus Rom stammenden Einsiedler in Palästina, über die Farben beim Großen Werk hat mitteilen lassen, nachdem er diesen — freilich ganz umsonst — ermahnt hat, sich aller Allegorien und Gleichnisse zu enthalten. Die Legende bezieht sich auf die Abhängigkeit der arabischen von der antiken Alchemie. Das lange Zitat der Antwort beschließt Goethe mit der schmunzelnden Bemerkung: *wie sehr der König Calid durch diese Unterhaltung sich erbaut und aufgeklärt gefunden habe, überlassen wir unseren Lesern selbst zu beurteilen*[11a].

IV.

Nachdem wir betrachtet haben, wie die Alchemie zuerst von Goethe als naturwissenschaftlichem Laien widerstandslos Besitz ergriffen hatte — vielleicht doch darum, weil sie mehr ist als bloßer niederer Wahn und irgendeine letzte Wirklichkeit verbirgt — und weiter wie er später, als Geschichtschreiber seiner selbst und der Alchemie als solcher, diese jugendliche Krankheit überwinden wollte, wenden wir uns den alchemistischen Motiven in seiner Dichtung zu. Hier, wo innere Wahrheiten und Wirklichkeiten nicht durch äußere widerlegt werden können und wo überdies jener „freie Geist" waltet, mußte es zum

[11a] Über Morienus, angeblich Lehrer des Omayadenprinzen Khalid, vgl. Reitzenstein: Alchemistische Lehrschriften und Märchen bei den Arabern; und von Lippmann: Entstehung und Ausbreitung der Alchemie. 1919, S. 357ff. — Auch C. G. Jung (Erlösungsvorstellungen, S. 28) führt Stellen aus der Antwort des Morienus an (Morienus Romanus: *De re metallica.* Paris 1564) — weit weniger verworrene! Das Ziel kann nicht durch Gewalt und Leidenschaft, sondern nur durch Demut, Geduld und Liebe erreicht werden. Die „Kunst" wird durch ewigen Ratschluß Gottes nur einigen Gläubigen und Erwählten verliehen. — Morienus lebt nicht in Klöstern und Gemeinschaften, sondern in der Einöde und im Gebirge. *Überaus eng ist der Zugang zum Frieden und niemand kann dazu eingehen, außer durch das Leiden der Seele (nisi per afflictionem animae).* — Goethes ein wenig boshaft gewähltes Zitat beweist erneut, daß er als Wissenschaftler — anders als der unbewußt schaffende Dichter — darauf aus war, seine chymische Jugendsünde möglichst zu „verdrängen".

Ausgleich der Spannungen kommen zwischen der unausrottbaren Ahnung des Aberglaubens und der wachen Kritik bewußter Wissenschaft. Der *poetische Teil der Alchemie* konnte hier uneingeschränkt zu seinem Recht gelangen. Als sichtbarstes Zeichen haben die beiden Teile des *Faust* zu gelten; alle anderen Beziehungen sind indirekt. Vorweg sei betont, daß uns Faust selber keineswegs mehr als Alchemist entgegentritt, jedenfalls nicht im exoterischen Sinn. Daß er sich vielmehr von einem „Lehrling" der herkömmlichen Art, wie er es bei seinem Vater einst hatte sein müssen, zu einem Meister der inneren Wandlungen erhebt, dessen *Stirb und werde* (wofür oft ein tiefer Heilschlaf das Gefäß darbietet) wie eine letzte Sublimierung aller äußeren Operationen erscheint. Das Milieu freilich, wo wir Faust zuerst antreffen, die Studierstube des ersten Monologs, ist noch durchaus adeptenmäßig. Die *einzige Phiole*, die sich Faust in einem Augenblick ekstatischer Todessehnsucht — nicht wissend, ob ihm ein neues Ätherleben oder vielmehr die Auflösung ins Nichts bevorsteht — vom Regal herabholt, um ihr Gift aus einer bacchisch-dionysischen Trinkerschale zu trinken, entstammt dem Inventar einer Alchemistenwerkstatt, genau wie der *hohle Schädel* und die Instrumente *mit Rad und Kämmen, Walz' und Bügel*, das Altgeräte, die alte Rolle usw. Wir dürfen bei diesem Szenarium — genau wie später bei Wagners Laboratorium (*im Sinne des Mittelalters, weitläufige, unbehilfliche Apparate zu phantastischen Zwecken*) — an bildliche Darstellungen[12] denken, die Goethe vertraut waren. Die Alchemistenlaboratorien, oft zugleich als Studierstube eingerichtet, bildeten einen Gemeinplatz der Sittenbildmalerei, insbesondere des 17. Jahrhunderts, entstanden wohl aus Buchillustrationen zu der satirischen Alchemistenbeschreibung in Petrarcas Torstbuch; auch graphische Einzelblätter, unter denen Breughels moralisierender Kupferstich das berühmteste ist, gehören zu ihren Vorläufern. Gewisse malerische Sittenbilder von Thomas Wijk nehmen die Schilderung vorweg, die der verbitterte Faust in der Monolog-Szene des ersten Akts von dem *dumpfen Mauerloch* seiner Studierstube entwirft, *wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht*, wo Würmer in staubbedeckten Büchern nagen, wo alles mit angerauchten Papieren, Gläsern, Büchsen, Instrumenten, Urväterhausrat vollgestopft ist. Dennoch war es kein Bild etwa von Wijk, obgleich dieser fast als einziger seine Adepten mehr romantisch als satirisch behandelt hat, was Goethe als Titelkupfer der Erstausgabe des *Faust-Fragments* beigegeben hat, sondern die Nachbildung einer Radierung von Rembrandt, welche, wie wir wissen, zu Lebzeiten des Meisters unter dem Titel *Praktisierender Alchemist* verkauft wurde, im 18. Jahrhundert jedoch unter dem Titel *Fautricus* (Faust) bekannt war[13]. Es handelt sich um einen Philosophen in einem Studierzimmer. Er hat einen mächtigen Folianten vor sich

[12] G. F. Hartlaub: Alchemisten und Rosenkreuzer, Sittenbilder von Petrarca bis Balzac, von Breughel bis Kubin. Heilbronn 1947.

[13] Carl Neumann: Rembrandt. 2. Aufl. 1905. Band II, S. 580ff.

aufgeschlagen und beschwört einen Geist, der — so viel wird von der gespenstischen Erscheinung sichtbar — in der einen schwach „materialisierten" Hand einen Spiegel hält, während die andere mit abgestrecktem Zeigefinger auf das (uns unerkennbar bleibende) Bild im Spiegel hinweist. Von alchemistischen Apparaten und entsprechender Beschäftigung ist nichts zu sehen: Totenkopf, Bücher, Himmelsglobus, auch das feierliche große Fenster, hinter welchem schon der Tag zu grauen scheint, deuten kaum in diese Richtung. Wir bedenken, daß alles, was dagegen in Fausts Umgebung im ersten Monolog an Alchemistenstuben erinnert, von seinem Vater ererbt ist, wie er uns in der Schilderung begegnet, die sein Sohn von ihm im Osterspaziergang geben wird. Faust selbst, wie schon hervorgehoben, befaßt sich nicht mehr mit dieser Praxis — wie er denn ja auch am Kaiserhof nicht mit den üblichen Goldmacher-, sondern mit seinen „modernen" Papiergeldprojekten auftreten wird. Wenn er sich im ersten Monolog nach langen offenbar mehr schulmäßigen Studien (*eh' ich's im Düstern suchte*) wieder der Magie ergibt, von der er als Gehilfe des Vaters hatte ausgehen müssen, so ist doch jetzt eine andere gemeint: eine „extravertierte" Magie von weitem pansophisch-kosmischem Schwung, anders als die besessene Versponnenheit der *Sudelköche* in ihren Klausen. Erich Trunz hat das Zeichen des Makrokosmos, mit dem sich Faust zuerst beschäftigt, um freilich gerade an ihm zu verzweifeln, glücklich aus der rosenkreuzerischen Pansophie abgeleitet[14]: eben jener, welche Goethe in jenen Frankfurter Jahren aus Schriften Wellings und anderer diesem geistesverwandter Autoren entgegengetreten war. Was Goethe bei Rembrandt interessierte, war also gerade die Abwesenheit alchemistischen Treibens, das Milieu eines echteren Philosophen, wenn auch eines magischen, und dazu eben die Beschwörungsszene: ein ähnliches also, was der Dichter selbst mit der Beschwörung des Erdgeistes gestaltet hatte. So durfte er dies Blatt, zumal es ihm auch unter dem Titel *Faust* übermittelt war, für geeignet halten, seine Dichtung als Titelkupfer zu begleiten. De facto war von Rembrandt allerdings weder der historische Dr. Faust noch der des Volksbuches oder bei Marlowe gemeint, sondern eine „faustische" Gestalt aus Rembrandts eigener Zeit[15], genauer wohl aus seiner Jugend, vielleicht geradezu ein

[14] Erich Trunz, a.a.O. (Anm. 9), S. 496/497.

[15] Vgl. A. Trendelenburg: Rembrandts Faust und Goethe. Berlin 1925. — Leendertz: Der Spiegel in Goethes Faust (Ztschr. f. Bücherfreunde. N.F. XLV, 1922, S. 132ff.). — Karl Zickendraht: EGO EIMI (Neutestamentliche Forschungen. Sonderheft der Theolog. Studien und Kritiken. 1. und 2. Heft, 1922, S. 168ff.). — H. A. W. Speckmann: Rembrandts ets „de Alchemist" (Oude Kunst IV, 1918/19, S. 176ff., 266ff., 284ff.), versucht eine völlig abwegige Entzifferung des Anagramms. — Martin Bojanowski: Das Anagramm in Rembrandts Faust (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. 1937, S. 527ff. — „rosenkreuzerische" Entzifferung des Anagramms: tangas larga, latet amor). — E. Kieser: Zur Deutung von Rembrandts Faust (Deutsche Vierteljahrsschrift . . . 1940, S. 112ff.). — J. H. Scholte: Rembrandts Faust bei Goethe (Oud Holland 1941, S. 75—84). — Derselbe in N. Amsterdamsche Courant 24. III. 1940 (mit dem Spiegel sei ein Hinweis auf 1. Kor. 13,12 gegeben — eine Deutung, der später auch Bojanowski zugestimmt hat). — G. F. Hartlaub (a.a.O. siehe unsere Anm. 12), S. 26—33. — Derselbe: Zauber des Spiegels, Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst. München 1951, S. 136ff.

Rosenkreuzer — womit sich auch jene frühe Bezeichnung als Alchemist erklären würde, denn das Rosenkreuzertum wollte im Anfang eine esoterisch-verinnerlichte Läuterungskunst sein. Es ist hier nicht der Ort, auf die Frage nach der Lichterscheinung vor dem Fenster, eine Art von Zauberkreis mit anagrammatischen Buchstaben in jeder Zone, einzugehen. Ähnliche Zeichen kennen wir aus der magischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts als Beschwörungsmittel[16]. Es würde sich demnach um das Zeichen handeln, welches der sogenannte Faust an das Fenster gemalt hat, um den Geist zu rufen, der dann ja auch wirklich unmittelbar dahinter erscheint. Möglich, daß der „Philosoph" im Spiegel selber das Spiegelbild des Totenkopfes wahrnimmt, womit die ganze nekromantische Szene in die Vanitasidee ausmünden würde. Indessen kann man, was freilich der herkömmlichen Verwendung widerspricht, das leuchtende Siegel am Fenster auch als für den Betrachter des Blattes bestimmte Verdeutlichung dessen verstehen, was „Faust" im Spiegel offenbart wird. Die Buchstaben verlocken dazu: es gibt verschiedene Versuche, sie zu lesen und zu deuten (mit dem christlichen JNRJ im Mittelpunkt, welches freilich auch zu Zauber- und Beschwörungszwecken mißbraucht worden ist), und es haben sich kühne Schlüsse daraus ziehen lassen auf den Sinn, den die Erscheinung für den orientalisch kostümierten (jüdisch-kabbalistischen?) Beschwörer haben könnte. Wir lassen das offen. Möglich, daß Goethe ganz allgemein ein rosenkreuzerisches Element geahnt und daß er auch seinetwegen zu diesem Titelkupfer gegriffen hat, auf welchem kein gewöhnlicher Nekromant sondern ein bedeutender Denker und Forscher den Geist beschwört.

•

Während Faust uns also bei Goethe nicht als Alchemist begegnet, sondern als ein homo divinans höchster Stufe, der mit ebenso hohen Geistwesen Umgang sucht (nur leider bei solchem Bemühen nicht vermeiden kann, daß sich, wie so oft, dämonische Kräfte einmischen, von denen er abhängig bleiben wird) — während Faust uns als der Meister innerer Erneuerung vorgestellt wird, haben wir in der Charakteristik des Vaters eine geradezu klassische Kennzeichnung jenes Alchemistentypus alten Stils, den Faust innerlich überwunden hat.

Mein Vater war ein dunkler Ehrenmann,
Der über die Natur und ihre heil'gen Kreise
In Redlichkeit, jedoch auf seine Weise,
Mit grillenhafter Mühe sann;
Der in Gesellschaft von Adepten
Sich in die schwarze Küche schloß

[16] Vgl. die Lehrfigur in dem, dem Peter von Abano zugeschriebenen, *Heptameron oder die magischen Elemente* (Band IV von H. C. Agrippa von Nettesheim: *Magische Werke* etc. Ins Deutsche übertragen. 4. Aufl. Berlin 1921, S. 131).

Und, nach unendlichen Rezepten,
Das Widrige zusammengoß.
Da ward ein roter Leu, ein kühner Freier,
Im lauen Bad der Lilie vermählt,
Und beide dann mit offenem Flammenfeuer
Aus einem Brautgemach ins andere gequält.
Erschien darauf mit bunten Farben
Die junge Königin im Glas,
Hier war die Arzenei, die Patienten starben,
Und niemand fragte: wer genas?

Die berühmten Verse, mit welchen Goethe Züge aus der Existenz des Paracelsus auf seine Faustfigur projiziert hat (nur daß dieser seinen Vater, den spagyrischen Arzt, niemals mit so kritischem Auge gesehen hat), beschreiben mit der Genauigkeit der „Haßliebe" einige typische Operationen, die nach ihren Stufungen grundsätzlich auf die Erzeugung des letzten Arcanums gerichtet waren, de facto aber sich im Einzelnen mit greifbareren Zielen begnügten[17]. Erscheint hier das Laborieren mit seiner Fruchtlosigkeit, ja Gefährlichkeit im tragikomischen Zwielicht einer allzu menschlichen Donquichoterie — Fausts Vater war ein Ehrenmann und redlich —, wird uns der Umgang mit dem *Balsam* der Verjüngung in der Hexenküche schlechthin von der Seite der schwarzen Magie her gezeigt. Die Verwandlung Fausts durch den Zaubertrank, wie sie der Dichter so kundig ausmalt, wird sich denn auch unheilvoll auswirken: nach der befremdlichen Frivolität, mit welcher der zunächst seiner besseren Natur Beraubte Gretchen anspricht oder den Mephisto anweist, ihm die Dirne zu schaffen, bricht

[17] A. Bartscherer hat versucht, die einzelnen Symbole aus der Lektüre Goethes bei Welling, Paracelsus und anderen alchemistischen Autoren nachzuweisen — nur teilweise mit Erfolg. Wahrscheinlich haben wir im *roten Leu* und in der *Lilie* die klassische Polarität der älteren Alchemie: Quecksilber und Schwefel (Merkurius und Sulphur im „philosophischen" Sinn, nicht als „gemeine" Chemikalien). *Die junge Königin im Glas*, von Bartscherer in einer pseudoparacelsischen Schrift *Alchemia sive de spiritibus metallorum* nachgewiesen, erscheint bildlich dargestellt in der berühmten Bilderhandschrift *Splendor solis* (ältestes Exemplar von 1530 in Berlin, Kupferstichkabinett; bekanntestes im German. Museum, Nürnberg, ca. 1590); vgl. Hartlaub: Signa Hermetis (Ztschr. des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1937, S. 93 und 144ff.). — Nimmt man Quecksilber und Schwefel real, so ergibt sich für die *junge Königin* der Zinnober als Verbindung von beiden. Er wird noch heute als Heilmittel in der Dermatologie verwandt. Esoterisch-„philosophisch" bedeutet die *junge Königin* in der klassischen Folge der chymischen Operationen die vorletzte Stufe, den „weißen Stein", der alle Metalle zu Silber tingiert, zugleich aber auch als Universalheilmittel gepriesen wird (ihm folgt der eigentliche lapis als Roter König im Glas). So im *Tractatus aureus* des Hermes und danach in den sieben Planetenbildern von *Splendor solis*. — Mit den *bunten Farben* ist wohl der sogen. Pfauenschweif oder Regenbogen gemeint, das „Hoffnungszeichen" in der Retorte, eine Mythologisierung der chemischen Tatsache, daß sich bei der Sublimation des Zinnobers ein Teil am Retortenhals niederschlägt, wobei sich durch Interferenzfarben der dünnen Schichten oft farbige Streifen bilden können (Fierz-David). — Das Flammenfeuer und seine Grade u. a. in der Planetenfolge von *Splendor solis* allegorisiert. Die „Qual" der animistisch beseelten Stoffe in der Retorte — angesichts der verschiedenen Grade des Feuers — schon bei Zosimos; später oft der christlichen Passion angeglichen (vgl. C. G. Jung über die „Lapis-Christus-Parallele"). Der Ausdruck *Brautgemach* für den Kolben, wie überhaupt Gleichnisse aus der sexuellen Sphäre, gleichfalls alt und verbreitet.

freilich sein eigentliches Wesen bald wieder durch; aber der einmal unheilvoll beschrittene Weg wird doch zu Ende gerast, das unschuldige Mädchen verführt und alles Elend über sie gebracht.

*

Begegnete uns die Alchemie anfangs in ihrer verhängnisvollen Fruchtlosigkeit, dann sogar als reines Hexenwerk, so spielt sie im *zweiten Faust* eine weit positivere Rolle. Zu seinem Heile — denn das wird die Vereinigung mit Helena trotz ihres tragischen Ausgangs bleiben — darf sich Faust dieser großen Verwandlungskunst bedienen. Er selber zwar kommt nicht wieder auf das Laborieren zurück, aber sein alter Famulus Wagner wird ihm auf diese Weise dienen. Im ersten Teil gegenüber dem verwegenen hohen Streben des Meisters mehr den ängstlichen autoritätsbesessenen Philologen verkörpernd, wenn auch keineswegs von Aberglauben frei, hat er sich inzwischen nicht nur zum Professor, sondern zu einem Adepten hohen Grades entwickelt, zu dem also, wovor ihn eigentlich die Schilderung Fausts auf dem Osterspaziergang hätte warnen müssen:

Monatelang des Großen Werkes willen
Lebt er im allerstillsten Stillen.
Der zarteste gelehrter Männer,
Er sieht aus wie ein Kohlenbrenner,
Geschwärzt vom Ohre bis zur Nasen,
Die Augen rot vom Feuerblasen.
So lechzt er jeden Augenblick;
Geklirr der Zangen gibt Musik.

Diese Beschreibung, die der Famulus von seinem Herrn liefert, welcher, wie wir erfahren, ohne seinen einstigen Meister nicht mehr recht weiterzukommen scheint, halte man zusammen mit Fausts Bericht von dem alchemistischen Bemühen des Vaters. Beide zusammen gehören zu dem literarischen topos des — meist, aber nicht immer satirischen — Alchemistensittenbildes, wie es zuerst im 14. Jahrhundert bei Petrarca (Trostbuch), Gower und Chaucer (*Canterbury Tales*) erscheint, bei Paracelsus in seinem Lob auf die spagyrischen Ärzte anklingt (*De natura rerum*) und dann weiter über Ben Jonson, Rabelais, Fischart bis hin zu Balzac und J. P. Jacobsen nachweisbar bleibt[18]. Wenigstens einiges davon muß Goethe gekannt haben. —

Das Suchen und Streben Wagners, dieses *trockenen Schleichers*, hat sich von Pedanterie und Ängstlichkeit überschlagen in das phantastischste von allen Vorhaben dieser Art: die Hochzüchtung des künstlichen Menschen in der

[18] Hartlaub: Alchemisten und Rosenkreuzer (siehe unsere Anm. 12). Derselbe: Die Alchemie in der Dichtung (Die BASF, Werkzeitung der Badischen Anilin- und Sodafabrik. Jahrg. II, Heft 4, Sept. 1952).

Retorte[19]. Es handelt sich hier um eine Art von Seitenstück zu dem großen Wunschtraum des Steins der Weisen, des Merkurius und Elixiers. Homunculus verhält sich zum Homo etwa so, wie die prima materia zur gewöhnlichen Stoffwelt, die Quintessenz zu den gemeinen vier Elementen, wie lapis, philosophischer Merkurius und ihresgleichen zu der sichtbaren Materie, wie die *jungfräuliche Erde* zu allen anderen Erden. Goethe selbst hat bekanntlich, in seinen Kommentaren zu dem Rätsel des Homunculus, philosophisch von einer *Entelechie*[19] gesprochen. Diese Kennzeichnung widerspricht dem primären alchemistischen Sinn keineswegs; nur daß es sich angesichts der paranormalen Eigenschaften, die Homunculus beweist, genau genommen nicht nur um die Entelechie des Menschen handelt, sondern um eine solche, die den „Übermenschen" als telos in sich trägt: eine noch höhere Entwicklungsstufe also, wohl die höchste, soweit der Bewußtseinszustand in Frage kommt. Von weitem klingen hier gewisse Züge an, die die Mystik der Kabbalisten in der Idee ihres „Adam Kadmon" sublimierte. Das Überbewußtsein, von dem ja Homunculus sogleich Proben liefert, darf man sich — analog zum lapis und seinesgleichen — nach bestimmten, von uns noch zu zitierenden Aussagen in der *Klassischen Walpurgisnacht* als einen verlorenen Ur- und zugleich als einen kommenden Endzustand individueller Geistigkeit vorstellen, wie er normalerweise erst in äonenlangem Kreislauf wieder erreicht, künstlich-chymisch dagegen jederzeit, gleich jenen

[19] P. Alsberg: Homunculus in Goethes Faust (Jahrb. der Goethe-Gesellschaft. Band V). — L. Polak: Die Homunculusfigur in Goethes Faust (Neophilologus. Vol. 13, S. 16). — W. Emrich: Die Symbolik des Faust II. Berlin 1943. Emrich verweist auf Goethes Bemerkung, daß man solche geistige Wesen wie den Homunculus, die durch eine vollkommene Menschwerdung noch nicht verdüstert und beschränkt sind, zu den Dämonen zähle. Dämonisch sei sofortiges, spontanes, positives Tun auf Grund einer durch nichts beschränkten überirdischen und geistigen Klarheit. Das Dämonische wird zum Symbol einer hilfreichen, übernormal genialen Produktivkraft, die dem Helden höhere Hilfe gewährt — wie sich Goethe selbst durch „Dämonen" glücklich geleitet, erhellt und ermuntert weiß. Homunculus ist, wie Goethe Riemer gegenüber ausführt, die reine *Entelechie*, der Verstand, der Geist des Menschen, wie er vor aller Erfahrung ins Leben tritt, denn der Geist des Menschen komme schon höchst begabt an und wir lernten keineswegs alles, wir brächten schon mit. Diese Beschränkung der Entelechie, deren telos der Menschengeist sein soll, steht in einem gewissen Gegensatz zu der obengenannten Deutung des Dämonischen als etwas, das gerade durch Menschwerdung noch nicht „beschränkt" worden sei. Wir dürfen uns also dafür entscheiden, daß jenes telos vielmehr, genau genommen, erst im Übermenschlichen zu suchen ist! — Emrich möchte die Auffassung von dem ausschließlich naturphilosophisch-biologischen Charakter des Homunculus revidieren. Er strebe freilich in das Biologisch-Lebendige und Elementare zurück und beginne die Schöpfung der Lebewesen nochmals von unten. Aber es sei kein organisches Emporsteigen vom primitiven Meereswesen zum Menschen das Ziel seines Werdens; sondern das Eintauchen ins Wasser stelle eine kosmische, ja göttliche Totalität jeglicher produktiver Schöpfung dar. Ich bemerke dazu, daß man den Homunculus in der Tat nicht ausschließlich biologisch (oder gar „darwinistisch") deuten kann, daß vielmehr sein alchemistischer Ursprung nicht vergessen werden sollte. Die hermetische Philosophie geht vor das Biologische zurück: der Homunculus in seinem Urzustand als höchtes Bewußtsein ist eben jene kosmisch-göttliche Totalität alles Produktiven. Da er aber trotz seiner Eigenart (die uns an Technisch-Verstandesmäßiges, damit rein Menschenhaftes denken ließ) zuletzt doch nicht mehr ist als ein besonderer Aspekt (der Bewußtseinsaspekt) des Merkurius oder lapis überhaupt, gehört auch er zu jenem letzten Agens, welches den biologisch-kosmischen Aufstieg, bzw. Kreislauf erst „in Gang setzt". So löst sich der Widerspruch zwischen Emrichs Korrektur und der älteren Auffassung. — Vgl. auch Wilhelm Emrich: Symbolinterpretation und Mythenforschung (Diese Zeitschrift. Band 47, S. 38ff.).

anderen Arcanis, durch den Adepten aus Verdunkelung und Überlagerung heraufbeschworen, bzw. vorweggenommen werden kann. Auch die fixe Idee des Homunculus ist in Frühzeiten entstanden: sie wurde zu Goethes Zeiten den Arabern zugeschrieben[20], während der philosophische Stein schon in spätantiker „Chemie" auftaucht. Indessen scheint es, daß der Homunculus-Wahn, im Gegensatz zu jenen anderen Phantasmen, erst im Anbruch der Neuzeit, mit der Renaissance und ihrem Persönlichkeitsgefühl wieder virulent geworden ist und zwar zunächst im Norden. Kam dieser Wunschtraum einer neuen, „moderneren" Sehnsucht entgegen? Die Sublimation des Homunculus stellt, könnte man meinen, nicht allein jene Beschleunigung des natürlichen Kreislaufs dar, die wir vom lapis her kennen; vielmehr deutet, jedenfalls bei Goethe, manches scheinbar darauf hin, daß diese Retortenexistenz nicht nur Kräften der „Natürlichen Magie" verdankt wird, sondern auch mehr technisch anmutenden rationalen Willensanstrengungen. Vielleicht gerade darum geht es dabei nicht ohne Mithilfe eines Teufels ab, zu dessen Wesen neben der altmodischen Zauberei auch die kalte Verständigkeit gehört? *Ich bin der Mann, das Glück ihm zu beschleunen*, verrät ja Mephisto selbst, als ihn der Famulus nicht ins Laboratorium lassen will; auch läßt er sich später von Homunculus *Herr Vetter* anreden und stellt, als die Reise nach Hellas beginnt, wobei Homunculus den Führer macht, selber ironisch fest, daß wir am Ende von Kreaturen abhängen, die wir machten. Ein Paracelsisches Rezept handelt davon, daß das männliche Sperma ohne Mutterleib in der Matrix der Retorte entwickelt werden soll. Goethe hat diese Version aber nicht übernommen. Männliches und Weibliches in Wagners Retorte sind bei ihm beide als *Menschenstoff* künstlich-„chemischen" Ursprungs; sie werden hier *gemächlich komponiert* und sollen, statt des langen Weges über die organische Entwicklung, *krystallisiert* werden (das Krystallinische wird ja immer als mathematisch und darum vernunftnahe empfunden). Weil die gläserne Retorte für den mannweiblichen Frühzustand (gemeint ist die geistige Anlage in diesem *Stoff*) die Matrix bildet, kann Proteus den Homunculus etwas frivol als den *wahren Jungfernsohn* ansprechen.

Es muß der Mensch mit seinen großen Gaben
Doch künftig höhern, höhern Ursprung haben!

ruft Wagner emphatisch aus. Er jedenfalls wähnt, mit seinem Erzeugnis dasjenige, *was man an der Natur Geheimnisvolles pries*, durch *verständiges*, rational

[20] Über den arabischen Ursprung der Homunculusidee vgl. Bartscherer, a.a.O., S. 182. Goethe konnte, bevor er dem Homunculus (vielleicht) bei Paracelsus, später dann bei Praetorius und Francisci, begegnete, lesen, daß die Araber an künstliche Menschenerzeugung glaubten. Im fünften Band von Bruckers „Fragen zur philosophischen Historie" sind Ausführungen über arabische Physik und Metaphysik, welche die Möglichkeit gekannt habe, Menschen „ohne Erzeugung von Vater und Mutter auf die Welt" zu bringen. Es komme in dem temperierten Klima Arabiens leichter dazu, daß die Erde zu gären beginne und daß dabei das Warme und Kalte, das Feuchte und Trockene miteinander im glücklichsten Verhältnis vermischt werden. Bartscherer macht darauf aufmerksam, daß diese „Methode" der Wagnerschen im *Faust* nähersteht als die Paracelsische, welche ja im Kolben nur den männlichen Samen ausbrüten will.

technisches *Probieren* ersetzt zu haben. *Und so ein Hirn, das trefflich denken soll / Wird künftig auch ein Denker machen* — unter Ausschaltung des *Zufalls*. Wir sehen: Homunculus gehört nach Wagners Meinung wirklich in die Nähe eines ultratechnischen Roboters, einer Denkmaschine, die auch nur vom denkenden Menschengeist erfunden sein kann. Aber dieser moderne Anflug ändert an dem letzten naturmagischen Wesen des Homunculus nichts. Daß seine Ausgangsessenzen trotz ihrer sozusagen wissenschaftlichen Traktierung zuletzt doch auch aus der von Wagner so herablassend beurteilten *Natur* herstammen, daß sie am Ende auch nicht anders als lapis und ähnliche „Erden", mögen diese auch mehr auf's Stoffliche hin angelegt sein, zu den natürlichen Anfängen zurückstreben, das wird sich in der *Klassischen Walpurgisnacht* erweisen — zu der freilich das *Väterchen* Wagner nicht mitgenommen wird.

Du bleibst zu Hause, Wichtigstes zu tun —

so verabschiedet sich Homunculus von ihm. Wenn er ihm weiter den Rat gibt, die Autoritäten zu studieren und nach ihrer Vorschrift Lebenselemente zu sammeln, sie auch mit Vorsicht eins ans andere zu fügen, so entspricht das gewiß dem alten Wagnerschen Niveau. Doch folgt zweideutig noch die Lehre: *das Was bedenke, mehr bedenke Wie* — ein schon mehr tiefsinniger Rat. Dann wieder stellt er sich auf den gewöhnlichen Geldmacher ein. Er gaukelt Wagner vor, er selber, Homunculus, werde auf seiner Wanderung durch ein Stückchen Welt noch das *Tüpfchen auf dem I* entdecken für ihn — jenes letzte also, was, wie schon Petrarca ironisch feststellte, dem Alchemisten immer zuguterletzt fehlt. Denn, nachdem ihm das Parergon der Adepten, das künstliche Menschlein, gelungen ist, bleibt für Wagner noch das Große Ergon zu gewinnen. *Der große Zweck . . .*, [der] *Lohn für solches Streben: / Gold, Ehre, Ruhm, gesundes langes Leben*: das sind wieder jene alten Ziele, wie sie Goethe vor etwa zwanzig Jahren im Alchemiekapitel der *Farbenlehre* unter die Lupe genommen hatte. *Und Wissenschaft und Tugend — auch vielleicht* fügt Homunculus diesmal hinzu. Der etwas skeptische Zusatz läßt durchblicken, daß er an dem immerhin edleren Anteil, wie ihn die Königliche Kunst für ihre Eingeweihten in Anspruch nahm, gelinde Zweifel hegt.

Die Ironie, die diesmal aus Homunculus' eigenem Munde auf das chymische Streben fällt, ist vom Dichter keineswegs auf ihn selbst übertragen worden. Seine Existenz hat im Leben Faustens eine große Mission: ist er es doch, der diesem hellsichtig die große Begegnung der klassischen Halbgötter auf den pharsalischen Feldern verkündet und auf dem schicksalhaften Fluge dorthin vorleuchtet. Nachdem freilich Faust dort mit Mantos Hilfe den Eingang zur Unterwelt gefunden hat, wo er — ein glücklicherer Orpheus — die Helena freibitten wird, kann sich eine so überklare und unbestechliche Intelligenz nicht länger mehr als daseinsberechtigt und daseinsfähig anerkennen. Die ganze übrige Gestaltenfülle der *Klassischen Walpurgisnacht* bildet nur den Rahmen

für das Suchen des leuchtenden Zwergleins, welches, nur anfangs noch besorgt, sein gläsernes Gefängnis zu hüten, immer sehnsüchtiger nach Selbstaufhebung verlangt, immer begehrlicher, den Weg, der zu seiner künstlichen Entstehung nur durcheilt worden war, nunmehr auf die natürliche Art zu durchmessen. An dieser Stelle wird deutlich, daß die magische Entelechie des Homunculus, soviel Menschenwitz und Verstandeshybris auch an ihr beteiligt zu sein schien, zuletzt doch auch ins Reich der natürlichen Schöpfung gehört.

*

Natürlichem genügt das Weltall kaum.
Was künstlich ist, verlangt geschlossenen Raum.

Homunculus sehnt sich aus seinem gläsernen Gefängnis in jenes Weltall zurück. Er *möchte gern im besten Sinn entstehen*, jenen kosmischen Kreislauf noch einmal beginnen, aus dem ihn die zugleich zauberische und verstandesmäßige Gewalt des Menschen herausgezwungen hatte. Wie jenes Entstehen zu bewerkstelligen, darum fragt er rings um Rat. *Thales*[21] — wie könnte es anders sein — weist ihn auf das Wasserelement, aus dem nach seiner Lehre alles entstanden ist. Dem *Wasser* entspricht im Kolben der Alchemisten die prima materia. Aber Nereus, Gott des Meeres, weist Homunculus weiter an Proteus, denn es muß wohl die große Verwandlungskraft hinzukommen, damit die Alchemie des Weltalls in Kraft tritt. Dieser, dauernd in Metamorphosen begriffen, flüchtig, unfaßbar wie der Merkurius der Adepten, muß erst zum Halten gebracht werden. Es folgt ein Zwiegespräch, das wir sehr genau lesen und verstehen müssen und in dessen Druck wir für unsere Leser einige hinweisende Sperrungen anbringen dürfen.

Proteus: *Ein leuchtend Zwerglein! Niemals noch gesehn!*

Darauf Thales: *Es fragt um Rat und möchte gern entstehn.*
Es ist, wie ich von ihm vernommen,
Gar wundersam nur halb zur Welt gekommen.
Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften,
Doch allzusehr am Greiflich Tüchtighaften.
Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht,
Doch wär er gern zunächst verkörperlicht.

Proteus: *Du bist ein wahrer Jungfernsohn,*
Eh du sein solltest, bist du schon!

Thales: *Auch scheint es mir von anderer Seite kritisch:*
Er ist, mich dünkt, hermaphroditisch.

[21] Über die Beziehungen der alchemistischen Naturvorstellungen zur jonischen Naturphilosophie vgl. C. G. Jung in den „Erlösungsvorstellungen", passim. (Hinter dem „Arisleus" der Visio Arislei, auf den sich die Alchemisten gern berufen, verbirgt sich der frühgriechische Archelaos.)

Proteus: *Da muß es umso eher glücken;*
So wie er anlangt, wird sich's schicken.
Doch gilt es hier nicht viel Besinnen:
Im weiten Meere mußt du anbeginnen!
Da fängt man erst im Kleinen an
Und freut sich, Kleinste zu verschlingen,
Man wächst so nach und nach heran,
Und bildet sich zu höherem Vollbringen.

Später, als Proteus-Delphin:
Ich nehme dich auf meinen Rücken,
Vermähle dich dem Ozean.

Thales: *Gib nach dem löblichen Verlangen,*
Von vorn die Schöpfung anzufangen!
Zu raschem Wirken sei bereit!
Da regst du dich nach ewigen Normen,
Durch tausend, abertausend Formen,
Und bis zum Menschen hast du Zeit.

Halb scherzhaft warnt Proteus vor einem solchen Aufstieg; er möchte den Werdenden lieber auf der frühen Stufe zurückhalten:

Nur strebe nicht nach höheren Orden.
Denn bist du erst ein Mensch geworden,
Dann ist es völlig aus mit dir.

Homunculus hat den Proteus-Delphin bestiegen, der ihn zu Galatheas Muschelthron trägt. Nereus sieht, wie es um die Muschel, um Galatheas Füße flammt,

Als wär' es von Pulsen der Liebe gerührt.

Thales: *Homunculus ist es, von Proteus verführt.*

Die übersinnlich-geistige Leuchte des übermenschlichen Menschleins läßt sich fast wollüstig am glänzenden Thron zerschellen. Wasser und Feuer vermählen sich im Zeichen jenes Eros, dem auch die alten Hermetiker mit ihren vielen erotischen Gleichnissen im *geschlossenen Raum* ihrer Retorten solche Macht einzuräumen liebten.

*

Homunculus, zwar nicht Fausts Produkt, aber doch von dessen Famulus und zu dessen Dienst ins Leben gerufen, nicht ohne Hilfe — wir sagten es schon — auch von Fausts dunklem Begleiter: Homunculus hat in höchster Selbsterkenntnis das zu ihm gehörige Ende gesucht und gefunden. Auch Helena, zu der er den Weg gewiesen hatte, Helena, die auch nur durch übernatürlichen Zauber beschworene, wird zurückkehren in Persephoneias Reich, zu dem ihr schon der Knabe Euphorion vorausgeeilt. Fausts große Metamorphose zum

Gemahl der Helena ist erfüllt. Die Wolken, in die sich ihr zurückgelassenes Gewand auflöst, heben den Verzweifelten in die Höhe und ziehen mit ihm davon. Es ist gleichsam ein neuer Tod und zugleich eine Auferstehung, wie beides Faust nach großen Katastrophen seines Lebens schon öfter erfahren hat. Im Hochgebirge, wo ihn die Wolken absetzten und wo er schon öfters ein neues Leben begonnen hat, kommt Faust zu sich. Wieder eröffnet sich eine neue Phase seiner Wandlungen. Sie ist diesmal noch weit „technischer" und entschiedener neuzeitlich als der in dieser Hinsicht zweideutige Homunculus; sie wäre — so scheint uns heute — auch ohne Mephistos Hilfe zu verwirklichen (sofern nicht gerade auch bei rein „Technischem" der Teufel seine Hand im Spiele haben muß). Faust jedenfalls, der in dieser letzten diesseitigen Station seiner Wandlungen sehr irdisch, positivistisch denkt, verwünscht die Magie, ohne die er bis jetzt auf keiner Stufe ausgekommen; er wünscht sich jene Zeit zurück, *eh' ich's im Düstern suchte*: jene Haltung also, die er aufgegeben hatte, als er im Monolog der Anfangsszene seinen Entschluß, sich der Magie zu ergeben, bekannt gab. Der Magie gibt er die Schuld daran, daß auch auf dem neuen großen Projekt, dem Landgewinnungsplan am Meeresufer, kein Segen ruht — läßt es sich doch, trotz aller sozialen Absicht, nur durch Preisgabe von Menschenglück, Hinopferung von Philemon und Baucis mit ihrem alten Lebensidyll, weiterführen. Während der von der Sorge angehauchte und erblindete Faust, ganz besessen trotzdem noch immer von seinem gewaltigen Vorhaben, das Geklirr der Spaten seiner Arbeiter zu hören glaubt, wird ihm von den Lemuren das Grab geschaufelt. Mephisto will, vertragsgemäß, den Preis für die gewonnene Wette einziehen: er fordert Faust für das Nichts; denn das und nichts anderes ist die „Hölle" dieses aufgeklärten Teufels.

In diesem wirklichen Todesaugenblick geschieht mit Faust wieder eine Verwandlung: die größte von allen. Nicht aus eigener Erneuerungskraft diesmal, noch weniger mit unterweltlicher Zauberhilfe, sondern durch das Wunder der Gnade von oben glückt Faust der Übergang: nicht mehr auf irdischem Plane, sondern transzendierend ins Überirdische. Drüben aber, auf jenseitiger Ebene, beginnt ein neuer Zyklus: schnell wird der *Puppenstand* abgestreift, in welchem die seligen Knaben Fausts unsterbliche Entelechie empfangen haben. *Schon ist er schön und groß von heiligem Leben.* Der alte Verjüngungstraum, welchem Faust einst frevelhaft in der Hexenküche gefrönt hatte, wird göttliche Wirklichkeit.

Sieh', wie er jedem Erdenbande
Der alten Hülle sich entrafft,
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft.

Es ist bedeutsam, daß an Goethes Vision von Fausts letzter Läuterung und Verklärung nicht nur das mittelalterlich-katholische Jenseitsbild beteiligt war, sondern auch die magische Hellsicht eines Emanuel Swedenborg.

Der künstlerische Aufbau von Mörikes Mozartnovelle.

Von

Karl Konrad Polheim (Graz).

Wenn gegenwärtig die Literaturwissenschaft, oder wie Kluckhohn[1] will: Dichtungswissenschaft, das sprachliche Kunstwerk als solches in ihr Blickfeld rückt, so ist diese Betrachtungsweise nichts Neues. Zur Zeit des Positivismus schon hatte Bernhard Seuffert diesen Weg eingeschlagen. Als Lehrer und Forscher suchte der Grazer Germanist, die überkommene Forschungsweise glücklich ergänzend, das Dichtwerk aus sich selbst zu erfassen, jenseits seiner biographischen, historischen, genetischen Bedingnisse, die der Literaturgeschichte alten Stils oft wichtiger gewesen waren als das Kunstwerk selbst. Dasselbe Bestreben setzte — nun zur Zeit der Geisteswissenschaft — sein Schüler und Nachfolger Karl Polheim fort. Und von ihm, seinem Vater, übernahm der Verfasser der vorliegenden Studie die Überzeugung, daß es die schönste und oberste Aufgabe des Forschers sei, das Kunstwerk in seinem eigenen Gefüge und in seinem eigensten Leben zu erkennen. So steht diese Studie in einer Tradition, der die Forderungen der modernen Literaturwissenschaft — ohne programmatischen Anspruch freilich und vor allem ohne den Radikalismus gefährlicher Kampfparolen — seit langem vertraut sind.

Daß die Erkenntnis des künstlerischen Aufbaus ein Teilstück und vermutlich das wesentliche Teilstück einer derart gerichteten Betrachtung ausmacht, braucht nicht begründet zu werden. Aber es ist merkwürdig und erstaunlich, wie verschieden über den Aufbau eines und desselben Werkes von Verschiedenen geurteilt wird; die Äußerungen über den künstlerischen Aufbau der Mozartnovelle Mörikes streben bis in die jüngste Zeit bis zum Widerspruch auseinander. Ihre Musterung wird nicht unangebracht sein; zudem gibt sie manchen fesselnden Aufschluß über Betrachter und Methode.

Zum Teil hat die Mörikeliteratur die Gestalt der Novelle überhaupt nicht beachtet.

Neben Hans Eggert Schröder („Eduard Mörike" Berlin 1936) und anderen geht selbst August Sauer im Vorwort zu seiner Ausgabe (Meisterwerke deutscher Prosa III, Wien-Leipzig-New York 1920) nicht auf die Kunstform ein. Auch aus Dithyramben, wie sie Wolf von Niebelschütz („Mörike" Bremen 1948) anstimmt, um dazwischen grundlos eine überholte Literaturbetrachtung anzugreifen, ist nichts zu lernen: „In der Tat ist es ein Wunderwerk, ein Nichts, ein Luftgewebe von leichten Vorgängen! . . . es herrscht auch im Künstlerischen eine so wunderbare Ökonomie im Wechsel von Schmerz und Lust, daß man nur wieder gestehen kann: ja, das ist vollendet" (S. 35).

Ein anderer größerer Teil der Literatur von den Anfängen der Mörikeforschung bis heute nimmt an der Gestalt der Novelle, besonders an den zahlreichen Ein-

[1] Deutsche Vierteljahrsschrift 26, 1952, S. 112.

schüben und Episoden, Anstoß und spricht ihr, mehr oder weniger schroff, verurteilend oder entschuldigend, jegliche Komposition ab.

Robert Waldmüller-Duboc mißbilligt 1876 (Westermanns Jahrbuch 40), daß „der Dichter der eben in uns erregten Spannung nicht Rechnung trägt und unsere Aufmerksamkeit für Gegenstände in Anspruch nimmt, die uns in solchem Augenblicke mehr oder weniger gleichgültig sind"; er bedauert, daß Mörike das richtige „Abmessen des im Augenblick Zweckentsprechenden und dem Leser Erwünschten ... so ganz beiläufig behandeln ... konnte" (S. 70). Wohlwollend sucht Richard M. Meyer 1900 („D. dt. Lit. d. 19. Jh.s" 2. Aufl. Berlin) Mörike zu entschuldigen: „Völlig steht er auf dem Standpunkt der alten Erzähler, daß der Epiker über sein Wissen niemandem Rechenschaft schuldet: fällt ihm plötzlich etwas ein, so hat niemand zu fragen, woher er es hat; und er darf Arabesken einflechten, wo es ihm gefällt" (S. 201). Eine „bequeme, lässige Manier" sieht Heinrich Ilgenstein 1902 („Mörike und Goethe" Berlin) in dieser „Einschachtelungstechnik" (S. 102); Karl Fischer 1903 („Eduard Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen" Berlin) erklärt sie ähnlich durch „die gemächliche Art des damaligen Novellen- und Romanstils" (S. 132). Die herrschende Mißbilligung, die er teilt, führt er auf den Gegensatz der Lebensbedingungen zurück: „In unserm von der Technik so völlig beherrschten Leben erscheint uns als 'Technik', was den Dichtern und Lesern jener Tage eine harmlose Herübernahme aus dem Leben war. Was in jener gemächlichen Zeit als angenehme Zwischengabe empfunden wurde, erscheint unserer ungemächlichen als ungehörige Einschachtelung" (S. 152). In dasselbe Horn stößt auch Rudolf Krauß in der Hesseschen Ausgabe 1909 (Bd. 6, 2. Aufl. Leipzig): „Mit echt epischer Breite gefällt sich Mörike auch hier in Abschweifungen und Episoden ... Die Technik ist ... anfechtbar. Sie hat etwas patriarchalisch Gemütliches an sich" (S. 236).

Alle diese und andere bis ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts reichenden Urteile vertreten denselben Standpunkt, den Karl Adrian 1914 („Wege der Gestaltung in Mörikes 'Maler Nolten' und 'Mozart auf der Reise nach Prag'" Diss. Münster) bekämpft, indem er sich gegen Otto Harnack (Die Kultur 1902, Heft 9) stellt: „Die methodischen Irrtümer ... liegen auf der Hand. Von der Seite, von der aus er die Unkünstlerischkeit der Episode darzutun sucht, kann man dem Formproblem nicht nahe kommen. Anstatt vom Kunstwerk geht er vom Leser aus, außerdem hat er ein Stilideal, den modernen realistisch-dramatischen Roman im Auge" (S. 70). Trotz dieser zutreffenden Kritik fragt auch Adrian, ob die „zahlreiche Verwendung" der Episode, „noch mehr ihre im einzelnen sehr breite Ausgestaltung nicht den künstlerischen Zusammenhang zerstört" (S. 67). Er kommt zu dem einseitigen Schluß, daß sie „als Stimmungsmittel ... zweifelsohne im Rahmen der Mörikeschen Prosa gerechtfertigt" sei. „Nur von der Stimmung aus kann man auch den organisatorischen Wert der Episode ... beurteilen. Innerlich ist sie berechtigt, mag sie auch in ihrer individuellen Ausgestaltung unbeholfen sein" (S. 71).

Von ganz anderer Seite sucht Hans Lambel in der Einführung zu seiner Ausgabe 1911 (Neuere Dichter f. d. stud. Jugend, Wien u. Leipzig) das Problem zu fassen. Er sieht die Schwäche der Komposition in der nicht ganz gelungenen künstlerischen Absicht Mörikes, „möglichst viel in den engen Rahmen einzufassen, auch von dem darüber hinaus Liegenden, und zu verdichten". „Es ist ein unverarbeiteter Überschuß an Stoff geblieben, der nicht ganz in die künstlerische Form, in das Erlebnis des einen Tages aufging; der Dichter redet selbst dazwischen und zum Teil mehr als gut ist im Ton des Biographen; er läßt Fragen offen, über die wohl dieser, nie der allwissende Dichter zweifeln darf, und so entsteht streckenweise — die große Gefahr für historische Romane und Novellen, die auch hier nicht ganz vermieden ist — jenes schwankende, widerspruchsvolle und leicht irreführende Zwielicht zwischen Dichtung und geschichtlicher Wirklichkeit, das umso störender wirkt, je freier im ganzen die Phantasie sonst ihre Schwingen entfaltet" (S. 113ff.).

Denselben Vorwurf erhebt Harry Maync, erst 1901, zuletzt 1944 („Eduard Mörike" 5. Aufl. Stuttgart): „In das Erfundene mischt Mörike auch manches Tatsächliche ein, das ... den Rahmen der Dichtung zu sprengen droht ... dieses Einzelwissen wird dem Poeten zuweilen zum hemmenden Gepäck ... Der Dichter und der Historiker vertauschen in zu deutlich voneinander sich abhebenden Abschnitten die Feder. Mörike ist streckenweis — einmal zehn Seiten lang — nichts als der Biograph des Meisters ... Der Stoff ist nicht ganz rein aufgearbeitet: in einigen Abschnitten sind die Nähte noch zu erkennen" (S. 451f.). Mörike „macht die Dichtung, anstatt sie entstehen zu lassen, vergönnt uns einen Blick hinter die Kulissen, der ... mitunter den Eindruck des Unfertigen aufkommen läßt" (S. 452). Die „Technik mit ihren Verschachtelungen" erscheint Maync „etwas ungepflegt"; „die längeren oder kürzeren Einlagen und Zwischenerzählungen ... als solche stören" (S. 453). „Die straffe Gliederung und den strengen Aufbau, den die Gattung der Novelle fordert, führt er [Mörike] nicht immer durch. Seine Darstellung ist nicht geschlossen, sondern offen und locker gehalten, wie es damals noch üblich war" (S. 453f.). So schroff urteilt Maync noch in der letzten Auflage seines Buches, die vorhergehenden Auflagen waren bisweilen noch schroffer[2].

Friedrich Gundolf 1931 („Romantiker, Neue Folge" Berlin) nennt die Mozartnovelle „eine zierliche Arabeske" (S. 242), wobei unter Arabeske wohl nach der Theorie Friedrich Schlegels „die Verknüpfung von Einzelerscheinungen zu einer unendlichen Reihe als freies Spiel der Phantasie, ohne Beziehung auf ein Zentrum"[3] zu verstehen ist, also ein Urteil, das einen geschlossenen Aufbau verneint. Und von nun an kommt fast keine von den Untersuchungen, die der Mozartnovelle einen künstlerischen Aufbau absprechen, von dem Wort „Arabeske" los[4]. Bei Gertrud Lenhardt 1934 (Zeitschrift für deutsche Bildung 10) wird die ganze Novelle „zur Arabeske, in der die einzelnen Teile als lyrische Stimmungselemente nebeneinander stehen" (S. 360).

In unklare Widersprüche verstrickt bleibt Vera Sandomirsky 1935 („Eduard Mörike. Sein Verhältnis zum Biedermeier" Erlanger Arbeiten zur dt. Lit. 6): „Nicht allein in der äußeren Struktur der Mozartnovelle, in ihrer äußeren Form liegt der Grund ihrer vollkommenen Ausgeglichenheit. Die Harmonie liegt in einer tieferen Schicht ... Das ganze äußere Gefüge dagegen wird teilweise gesprengt durch das Einschieben von Novellen in Novellen" (S. 53). Auch im weiteren stimmt „die äußere Formsprengung" (S. 53) nicht zur „Formvollendung" (S. 59) und „der vollkommenen formalen Ausgewogenheit der Mozartnovelle" (S. 61), diesem „äußerlich so geschlossenen" Werk (S. 72).

Geisteswissenschaftliche Interpreten verquicken ihre Ansicht über den Aufbau der Novelle mit Symbolen oder lassen Symbole allein gelten. Hermann Pongs, erst 1935 (Euphorion 36, S. 251ff.), dann 1939 („Das Bild in der Dichtung" Bd. II, Marburg) sieht „die Novellenhandlung, die merkwürdige Begebenheit" im Orangenfrevel. Er sei „der fruchtbare Augenblick, der alles, was folgt, keimhaft enthält ... Zugleich ein tieferer, ein rätselhaft sinnbildlicher Vorgang" (S. 267f.). Aus ihm entsprössen sowohl die „helle, heitre ... Welt", als auch die „große ... erhabene ... Don-Juan-Welt, mit ... dem Gewicht ... des Geheimthemas, von dem die ganze Begebenheit ihr inneres Licht bekommt" (S. 269). Um die Begebenheit des Orangenfrevels baue sich die ganze Novelle (S. 273), und es mache „gerade die Betrachtung vom Symbol her ...

[2] Vgl. etwa in der 2. Aufl. 1913, S. 332: „Manchmal ist diese Technik mit ihren ungeschickten Verschachtelungen geradezu nachlässig zu nennen". In der 5. Aufl. 1944, S. 452: „Manchmal erscheint diese Technik mit ihren Verschachtelungen doch etwas ungepflegt".

[3] F. Gundolf, „Romantiker", Berlin 1930, S. 63.

[4] Vorher verwendete zwar schon R. M. Meyer (s. oben S. 42) das Wort „Arabeske", doch strahlt es deutlich erst von Gundolfs Buch auf die folgende Mörikeliteratur aus. Es erscheint außer bei der Lenhardt noch bei Zemp S. 33, 36 (s. unten), Wiese S. 99, 181, 273 u. 283 (s. unten), H. Meyer S. 85 u. 112 (s. unten); bei Albrecht Goes („Mörike" Stuttgart 1940, S. 79) im geistigen Bezirk: „Es ... erhellt, daß dieser Humor nicht Zutat und Arabeske an seinem Wesen ist, sondern Element und Wesen selbst".

offenbar, daß dieser anmutige Reisebericht eine vollendete Novelle ist" (S. 274). Werner Zemp 1939 („Mörike, Elemente und Anfänge" Frauenfeld und Leipzig, Wege zur Dichtung 33) schränkt sich auf einen „Geheimsinn" ein: es sei „die eigentliche 'Handlung' . . . nicht viel mehr als eine vordergründliche Charade, durch die hindurch der tiefere, der Geheimsinn der Novelle transparent wird" (S. 35). Er findet in der Novelle selbst nur einen „fast kindisch locker gewirkten Zettel der Fabel" (S. 38) und in Mörike einen „von früh auf in die Arabeske verliebten Geist" mit der Gabe, „die Tiefe an die Oberfläche zu verstecken . . ." (S. 36).

Ohne hintergründige Geheimnisse ist der Orangenfrevel für Benno von Wiese 1950 („Eduard Mörike" Tübingen und Stuttgart) die „besondere Begebenheit", „das 'Unerhörte' der Novelle", ihr „Kern", „die Mozartsche Begebenheit", die „im Mittelpunkt der Novelle steht". „Noch manche Einzelzüge umranken sie als zarte Arabesken, aber das Unerhörte, Einmalige und Unvergleichliche dieser Begebenheit bleibt gewahrt, alle Nebenzüge sind ihr zugeordnet. Damit wird zugleich der durch die Gattung Novelle geforderte Stil vollkommen erreicht: die Eigentümlichkeit des Mozartschen Wesens wird in der einzigartigen Begebenheit sichtbar, und die Begebenheit ist wiederum Zeichen für das Einmalige dieses Geistes" (S. 273). Symbolgehalte lehnt Wiese ab, doch spielt er mit derartigen Begriffen: „dieses fast einfältige Geschehen verwandelt sich unter der Hand des Dichters in ein bedeutungsvolles Symbol, das noch die verschiedensten Geschehnisse von einer geheimen, aber überall gegenwärtigen Mitte aus bindet. Das ist nicht so zu verstehen, als ob wir hier Sinnbezüge hinter dem Vorgang selbst suchen dürften, die ihm eine allegorische Bedeutung verleihen... Wir müssen vielmehr beim Vorgang als Vorgang bleiben. . ." (S. 279).

Mit der Schau nach dem Okkulten und Metaphysischen im Dichter durch Hermann Hieber 1923 („Eduard Mörikes Gedankenwelt" Stuttgart) und Rudolf Ibel 1948 („Weltschau deutscher Dichter" Hamburg) ist in mancher Hinsicht verwandt die Betrachtungsweise Herbert Meyers 1950 („Eduard Mörike" Stuttgart). Er baut auf der Doppelseele Mörikes auf, auf „der Spaltung seiner Persönlichkeit in ein dem Bewußtsein und Intellekt verhaftetes und ein in den Bereichen des Unbewußten und des Instinkts beheimatetes Ich" (S. 34). Aus diesem heraus habe Mörike allein gedichtet. „Er schuf nicht aus der Distanz eines überlegen planenden Verstandes heraus, sondern verwandelte seine durchweg im Unbewußten empfangenen Eindrücke unmittelbar in dichterische Aussage" (S. 56). Darauf sei wieder „die 'sinnliche Begabung' des Dichters" gegründet, sein „intensives Erleben und In-sich-Hineinsaugen der Welt mit allen Sinnen" (S. 55). Diese Fragen nach unbewußtem oder bewußtem Schaffen des Dichters, nach seiner sinnlichen oder abstrakten Begabung sind keineswegs gleichgültig, letzten Endes aber nicht von Belang für die Komposition eines Werkes, weil sie dem Bewußten wie dem Unbewußten entspringen kann. Trotzdem leugnet Meyer, indem er sich gerade auf Begabung und Schaffensweise Mörikes stützt, den künstlerischen Aufbau[5]: „Man darf in Mörikes Novellen und Märchen keinen sorgfältig durchdachten Aufbau, keine kunstvolle architektonische Gliederung suchen. Den einzigartigen Zauber seines Werkes machen völlig andere Qualitäten aus. Wenn man ihm wiederholt mangelnde Technik und Kompositionsgabe vorgeworfen hat, so beruht das auf einem grundsätzlichen Mißverstehen seiner Eigenart. Die Erzählungen einschließlich des Nolten sind nicht etwa schlecht gebaut, sie unterliegen nur anderen kompositorischen Gesetzlichkeiten als die meisten uns geläufigen epischen Werke" (S. 55). Wie diese aber zu fassen wären, bleibt offen.

Von den Anfängen der Mörikeforschung bis in die heutigen Tage reichen also die Urteile, die der Mozartnovelle einen geschlossenen Aufbau absprechen. Daneben wird in der gleichen Zeitspanne von anderen, mit oder ohne Nachweis, ein künstlerisch geformter Aufbau, eine Architektur der Novelle betont, gerühmt und darzulegen gesucht.

[5] B. v. Wiese (Deutsche Literaturzeitung 71, 1950, Sp. 545) wirft ihm vor, daß ihm „der Sinn für das Spielerische und spezifisch Artistische bei Mörike fehlt".

Friedrich Notter 1875 („Eduard Mörike" Stuttgart) spricht von „Meisterhaftigkeit der Darstellung, ... Fülle von plastischer Kraft und ... zart eingehaltenem Maß im Gebrauch der Mittel, um auf die Phantasie des Lesers zu wirken" (S. 44). A. Fresenius 1879 (Grenzboten 38/4) greift tiefer: „So glücklich der Dichter aber den Stoff zu konzentrieren wußte, eben so glücklich hat er ihn zu erweitern und zu vertiefen verstanden: durch das Vorspiel im Reisewagen, durch das Nachspiel im Schloß, durch die Episoden. Diese ergeben sich hier aufs ungezwungenste aus der Situation, haben einen unmittelbaren Bezug auf die Handlung, stehen aber überdies auch durch zartere Fäden mit dem Thema oder doch mit der geistigen Atmosphäre der Novelle in Zusammenhang. Überhaupt ist die Komposition vortrefflich" (S. 183). Adolf Stern 1885 („Gesch. d. neuern Lit." Bd. VII, Leipzig) nennt die Novelle ein abgerundetes, in allen Teilen gleichmäßiges und organisches Ganzes (S. 44). In der Gestaltung der Episoden erblickt er 1904 (Kunstwart 17/2) „das feine Gefühl des Dichters", das sich dagegen sträube, „untergeordnete, gleichsam zufällige Verbindungen, unerläßliche Seiten- und Rückblicke des epischen Vortrags mit dem strotzenden Blut und Leben der dramatischen Szene zu erfüllen und sich dadurch der Ruhepunkte zu berauben, die ihm notwendig und wirksam erschienen" (S. 511). Walther Eggert Windegg 1919 („Eduard Mörike" 2. Aufl. Stuttgart) findet mit nichtssagendem Lob die „Komposition bewundernswert" (S. 130); E. v. Sallwürk („Eduard Mörike" Leipzig o. J., Reclam-Dichterbiographien 12) stellt fest, daß „das Episodenwerk ... sehr üppig ausgebildet, aber streng ins Ganze verwoben" sei (S. 91). August Leffson in der Bongschen Ausgabe (Berlin usw. o. J., Bd. II) behauptet zwar, daß sonst Mörikes „Stärke nicht eben im Komponieren" liege, doch „ist ihm hier der Aufbau ganz ausgezeichnet geraten. Wie stets in seinen Erzählungen hat er auch hier Episoden nicht gespart, doch sind sie dem Ganzen aufs engste verknüpft" (S. 19). Leopold Brandl (Graesers Schulausgaben, Wien o. J.) läßt seine Meinung in ein Bild münden: „Durch dieses beständige Abschweifen vom eigentlichen Gegenstande erhält die Novelle eine bunte Mannigfaltigkeit, ohne daß der Charakter der Einheitlichkeit irgendwie beeinträchtigt würde, da ja alle die Episoden in engem, tatsächlichem Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen und so auf das eigentliche künstlerische Ziel des Werkes hinarbeiten: ein lebendiges Bild der Persönlichkeit Mozarts als Mensch und Künstler zu zeichnen. So mutet uns die liebliche Dichtung an wie ein schlankes Stämmchen, das nach allen Seiten hin schön geschwungene, blütengekrönte Zweige treibt und in seinen Teilen und reizvoll verschlungenen Trieben ein Ganzes bildet, rund und nett, eine Augenweide für den verständigen Beschauer" (S. V).

Derartige allgemeine Urteile können wohl auf die Komposition aufmerksam machen, sie entbehren aber der Beweiskraft. Dazu bedarf es einer ausführlicheren Begründung. Bernhard Seuffert 1924 („Mörikes Nolten und Mozart" Graz-Wien-Leipzig) ist mit seiner feinen und tiefgründigen, freilich wenig beachteten Untersuchung als erster darangegangen, die Mozartnovelle aus sich selbst und als Ganzes zu erfassen. Er hat die Einschaltungen und Episoden, die so oft als kompositionsstörend beurteilt werden, in ihrem Verhältnis zur Gliederung des gesamten Werkes untersucht. Weiter ist es ihm gelungen, Innenbezüge aufzudecken, die er von einer Vorankündigung des Hauptinhaltes aus, nämlich von der Einschaltung des Dichters im Gespräch des reisenden Ehepaares, über die ganze Novelle ausstrahlen sieht[6]. „Und so wird alles, was der Dichter zur Charakteristik Mozarts aussagt, in Handlungen umgesetzt, deren lose Reihe also zweckmäßig gewählt und gebunden ist" (S. 36). Darüber hinaus hat Seuffert einen neuen Blick in das Kompositionsgefüge der Novelle eröffnet: das Hauptthema sei Mozart, sein Leben und sein Schaffen in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. „Das Ganze ist umrahmt von dem Prolog Mörikes: Mozart verschwendet sein Leben, und dem Epilog Eugenies: Mozart wird früh sterben"[7]. „Das erfundene Motiv, die Verlobungsfeier, wird zum Nebenthema gehöht; es

[6] Die Innenbezüge, und damit diese Einschaltung als Vorankündigung, bestehen in ihren Grenzen zu Recht. Darüber hinaus werden weitere Bezüge aufzudecken sein, welche diese Einschaltung in anderer Weise sehen lassen.

[7] Ähnliche Hinweise auf Mozarts frühes Ende sind aber auch zwischendurch immer wieder zu finden.

soll die passende Gelegenheit geben zum Mozartzyklus; ... Eugenie ist der Mittelpunkt des Hilfsthemas. Ihr überreicht Mozart die Brautszene ...; ihr übergeben die Verwandten den neu erstarkten Familienschatz ...; ihr bietet Konstanze das Salzgefäß ... Jede Gabe ist durch Erinnerung wertvoll ... Jede Erinnerung wendet sich vom Ruhigen oder Ernsten ins Heitere ... Jede Erinnerung zieht die Vergangenheit kunstvoll in die Gegenwart ..."[8]. „Vor und nach den drei Begabungen werden Blicke in die Zukunft getan; voran auf die Aufnahme in Berlin, darnach auf den frühen Tod. Es ist hier neben den verschlingenden Bezügen auch künstlerischer Aufbau wahrnehmbar" (S. 39f.).

Einen völlig anderen Aufbau der Novelle will Erich Hofacker 1933 (The German Quarterly VI) festhalten. Er erkennt, daß „die Einlagen sich bei näherer Betrachtung zu einem kunstvoll symmetrischen Bau zusammenfügen" (S. 106). So gliedert er die Novelle neben Einleitung, Vor- und Nachspiel in zwei gleiche Teile, die mit je neun Gliedern über einen „Vorgipfel" zu einem „Höhepunkt" ansteigen und dann wieder abfallen. Diesen Aufbau faßt Hofacker (S. 113) folgendermaßen zusammen:

Einleitung: Reisewagen, Kostüm. 213—214,15.

Vorspiel: Halt am Waldsaum. 214,16—216,10.

I. Teil: (a) Gespräch der Ehegatten. 216,11—217,29.
(b) Biographischer Rückblick. 217,30—223,9.
(c) Schluß des Gesprächs. 223,10—227,2.
(d) Einführung ins Schloß. 227,3—234,30.
(e) Vorgipfel, Eugenie am Flügel. 234,31—235,23.
(f) Übergang, neue Gäste. 235,24—235,29.
(g) Höhepunkt, Mozart spielt. 235,30—237,2.
(h) Festessen, Mozarts Jugenderlebnis, Orangenbaum. 237,3—251,28.
(i) Ausgelassene Fröhlichkeit. 251,29—253,28.

II. Teil: (a) Madame Mozarts Erzählung. 253,29—256,23.
(b) Biographischer Rückblick. 256,24—262,32.
(c) Schluß der Erzählung. 262,33—266,19.
(d) Einleitung zum Konzert. 266,20—267,22.
(e) Vorgipfel, Wirkung Mozartscher Musik auf Eugenie. 267,23—268,10.
(f) Übergang, Entstehung des Stücks. 268,11—269,37.
(g) Höhepunkt, Mozart spielt. 270,1—271,7.
(h) Erinnerung: Todesgedanke. 271,8—272,20.
(i) Heiteres und ernstes Gespräch. 272,21—273,18.

Nachspiel: Fröhlicher Abschied und wehmütiger Ausklang. 273,19—276,22[9].

[8] Die drei Gaben als Kompositionshilfen zu sehen, ist eigenartig und ansprechend; im Gesamtaufbau spielen sie als äußerliche Verbindungen zur Fabel eine geringere Rolle.

[9] Die Zitate, die Hofacker nach der Bongschen Ausgabe bringt, wurden auf die Meyersche (ed. H. Mayne) übertragen, um die Vergleichsmöglichkeit mit den Zitaten dieser Arbeit zu bieten. — Hofackers Höhepunkt des ersten Teiles (I g) ragt nicht über seine Umgebung hinaus, dem *Don Juan* als Höhepunkt des zweiten Teiles ist er keineswegs gleichwertig; das Glied I h, in welches Hofacker das Festessen, Mozarts Erzählung, die Geschichte des Orangenbaumes und die Kupferstichepisode hineingepreßt hat, umfaßt 522 Zeilen, das Glied II h mit der einen Erinnerung 48 Zeilen; gleichwohl sind beide einander gegenübergestellt. Überhaupt herrscht zwischen den Gliedern im Aufbau Hofackers ein übergroßer Unterschied in Inhalt und Länge; manche scheinen nur im Hinblick auf den Gleichlauf geschaffen worden zu sein. Z. B. hat I f nur 6 Zeilen; II d gehört mit dem folgenden II e zusammen, es ist offenbar als Gegenwert zu I d konstruiert, mit dem es aber nichts gemeinsam hat. Den Einschnitt, den Mörike satztechnisch deutlich macht, beachtet Hofacker gar nicht.

Franz H. Mautner 1945 (Publications of the Modern Language Association of America LX) sieht das Verdienst Hofackers darin, „die innere Harmonie des Aufbaus" gesehen zu haben, wenn ihm auch dessen Gliederung als solche „etwas gezwungen herbeigeführt scheint" (S. 211, A. 18a). Mautner erkennt „die klassische Kunstgesinnung auch im Aufbau der Novelle von Anfang bis zum Ende . . .: Die Abfahrt im neuen Reisewagen rundet die eigentliche Geschichte ab, führt sie zum Eingang — dem Eintreffen im ausführlich geschilderten alten Reisewagen — zurück und bezeichnet das Ende einer heiteren Episode im Leben des Helden. Eugeniens ahnungsvoller Blick in die Ferne . . . ist dem Epilog vorbehalten" (S. 212). Überhaupt findet er den Rang der Erzählung „neben der Konzeption in der Meisterschaft, mit der Mörike diese inhaltliche Aufgabe in Vorgängen, Komposition und Sprache hat unaufdringlich und überzeugend Gestalt werden lassen" (S. 199). Mit feiner Hand zeigt Mautner, wie der Kontrast Heiterkeit — Trauer durch die ganze Novelle zieht und sich auch im Aufbau einzelner Abschnitte ausdrückt: so sei Mozarts Erzählung seines Jugenderlebnisses „im Anfang ganz auf Heiterkeit, Grazie, Leichtigkeit gegründet. Aber in dieses fröhliche Spiel dringen Ernst und Angst ein, bis es sich allmählich wieder in Heiterkeit auflöst. Dieser letzte Abschnitt, der die Auflösung des Konfliktes bringt, weist selbst wieder einen dreiteiligen Übergang von verheißungsvoller Anmut durch Ernst zur Heiterkeit auf" (S. 215); die Stellen um die *Don Juan*-Musik „sind . . . — eine Meisterleistung einer nicht selten 'locker' gescholtenen Komposition, in die Erzählung so eingebettet, daß ein allmählicher, stufenweise unterbrochener Anstieg zu ihrem ausgesprochenen Ernst hinführt, worauf sie sogleich wieder ins Leichtherzige abklingen und übergehen" (S. 211). Im Zusammenhang damit zeigt Mautner ferner in der Novelle die „Meisterschaft in gedämpfter Sprechweise" auf und die Technik der Verhüllung und der allmählichen Aufklärung (S. 206 ff.)[10].

Um die Mitte der dreißiger Jahre hat eine Gruppe von Arbeiten versucht, dem Problem über das Musikalische nahezukommen und im Aufbau der Novelle Formen und Elemente aus der Musik nachzuweisen[11].

Schon Hermann Kurz (Deutscher Novellenschatz IV, München o. J.) hatte die Novelle „eine gedichtete Symphonie" genannt, „deren ineinander greifende Sätze die ebenbürtige Verherrlichung des großen und liebenswürdigen Tonmeisters vollbringen" (S. 267); auch Bernhard Seuffert berührte leise diese Seite.

Nun lehnt es Hans Hering 1934 (Zeitschrift für deutsche Bildung 10) in seiner behutsamen Betrachtung zwar ab, „in der Novelle . . . als einer geschlossenen Form . . . eine Übereinstimmung mit musikalischer Architektonik festzustellen". Aber bei dem Gedanken, „den Aufbau der Dichtung mit der Szenenfolge einer Mozartschen Oper vergleichen" zu wollen, fragt er doch, ob „man die seltsame Art Mörikes, in den Verlauf der Handlung Unterbrechungen betrachtenden Charakters als Verzögerung einzuschieben", aus der Absicht begründen könne, „hier als dichterische Disposition Arien zu gestalten, die ja auch in der Mozartschen Oper den im Rezitativ sich vollziehenden Teil der Handlung unterbrechen" (S. 364). Daneben denkt Hering beim Novellenaufbau an „die Variationenform, wobei die Gestalt Mozarts dann als Thema in den einzelnen Abschnitten dieses von Mörike geschilderten Tages in wechselnden Beleuchtungen und Ausstrahlungen aufträte" (S. 366). Zu keinem von diesen beiden Fällen stimme aber der Novellenschluß, denn daß die letzte Variation in Moll schließe, sei ebenso unmozartisch wie ein

[10] Wenn Mautner aber sagt: „Wir würden überall diese . . . Art allmählicher Aufklärung den ungewohnt ausdrücklichen Bemerkungen über Mozart auf SS. 218 und 222 vorziehen" (S. 207), wenn er solche „direkte Aussagen" des Dichters „im Widerspruch zum Prinzip reiner Gestaltung" findet (S. 213), wird er ihnen als einem eigentümlichen Stil- und Aufbauelement der Novelle nicht gerecht. Sie stehen mit dem chronikartigen Gehaben der Novelle in einer Linie.

[11] Vorher hatten Oskar Walzel („Gehalt und Gestalt" Berlin 1923, S. 347 ff.) und Hans Klein (Deutsche Vierteljahrsschrift 8, 1930, S. 680) die Frage nach musikalischen Kompositionsgesetzen in der Dichtung angeschnitten.

elegischer Opernschluß[12]. Obzwar Hering „für das Gesamtwerk als Formganzes eine Gegenüberstellung mit einem Mozartschen Werk" im Grunde ablehnt, gelingt ihm ein Teilvergleich: er erweist in Mozarts Erzählung seines Jugenderlebnisses das musikalische Bauprinzip der Sonatenform: „Dieser ganz der musikalischen Klassik ureigene Formtypus baut sich stets aus drei deutlich voneinander getrennten Teilen auf. Stellt der erste Teil als Exposition zunächst die beiden Themen nebeneinander, so bringt der zweite Abschnitt die eigentliche Durchführung, das heißt die beiden Themen werden ... zueinander in nähere Beziehung gebracht, um schließlich in der dritten Phase der Entwicklung wieder nebeneinander zu stehen, bloß mit dem wichtigen Unterschied, daß gegenüber dem ersten Teil das zweite Thema nun auch in die gleiche Tonart gerückt wird. Es wird also ideell durch eine aus dem Charakter der Themen bestimmte Entwicklung ein gewisser Ausgleich herbeigeführt. So ließen sich dann die beiden Barken als die beiden Themen dieser 'Sonatenerzählung' bezeichnen, die sich ergebenden Konflikte, vom Spiel der Pomeranzen bis zum offenen Kampf um die geraubten Mädchen, vertreten die Stelle der Durchführung, und schließlich wäre der Ausgleich in Frieden die Reprise" (S. 365)[13].

Bei seiner Darlegung des künstlerischen Aufbaus arbeitet auch Max Ittenbach 1937 (Germanisch-Romanische Monatsschrift 25) dauernd mit Begriffen und Ausdrücken aus der Musik. Für ihn ist die Erzählung „aufgereiht an eine übersichtliche ... Handlung; doch ist von dieser die Folge der Bilder und Beschreibungen meist so weit entfernt, ... daß der Eindruck entsteht, das Erzählte sei nur die Begleitung einer Melodie, die wir darüber hinweg von anderen Stimmen des Orchesters vernehmen". Es dürfe daher „die Handlungsführung ... nicht um ihrer selbst willen beurteilt werden, so wenig wie die Stimme eines einzelnen Instrumentes in einer Symphonie"; nur „vom inneren Geschehen der Novelle her, das Handlung, Schilderung, Bericht, Musiknachdichtung gleichmäßig übergreift und sich ihrer aller bedient", könne die Beurteilung erfolgen. Da gebe es dann „einen sorgfältig abgemessenen Aufbau, eine einfache wohlgefügte Gliederung, aber diese sind wesentlich anders als in Novellen, deren Inhalt sich näher an seine äußere Handlung schließt, und vielleicht eher mit der Fügung eines musikalischen Kunstwerks zu vergleichen. Denn die vier großen Abschnitte der Erzählung ... verhalten sich nicht wie aufeinanderfolgende Szenen, sondern wie die vier Sätze einer Symphonie, die einander weder eigentlich fortsetzen noch ergänzen, sondern in einer Art abwandelnder Wiederholung mehr aufeinander abgestimmt als auseinander gefolgert sind" (S. 339f.). Die vier Abschnitte sieht Ittenbach so: „Der erste Teil umfaßt die Szenen im Postwagen und die von ihnen eingeschlossenen Betrachtungen; wie jeder der Abschnitte endet er mit einem deutlichen Finale, einem Gleichgewichtspunkt des Geschehens, entschiedenem Wechsel des Umkreises: mit der Ankunft im Dorf. Der zweite Teil umschließt die Szenen der Einführung im Schloß und die mit ihnen eng verbundenen Erinnerungen Mozarts, sowie die anschließenden geselligen Unterhaltungen, die sich bis zum Tanz steigern; die Erzählung spielt hier immer, näher oder ferner, um den Orangenbaum, den Anlaß der Verwicklung und die Krönung des Festes; der dritte Teil, die eingeschobene Erzählung Constanzens, hebt sich ebenso deutlich heraus und grenzt an den letzten Abschnitt, der sich um die Don-Juan-Musik gruppiert und über das Pausenzeichen bis zum Schluß der Erzählung geht; die Pause ist wohl gewichtiger als die Fugen der Abschnitte, doch aus anderem Sinn" (S. 340)[14]. Diese vier Abschnitte seien „vollständig und vollendet in sich", jeder sei aber durch „ihre Zusammenstimmung... ein Spiegelbild des Ganzen". Es hat „keine besondere

[12] Mautner (l. c. 219) will einen unelegischen Schluß der Novelle („bedrohte Heiterkeit") erweisen.

[13] Mautner stellt seiner Dreiteilung die von Hering gegenüber und kommt zu dem Schluß: „Diese Dreiteilung ist unserer nicht kongruent, sondern überlagert, aber sinnvoll analog" (l. c. 216, A. 28).

[14] Wie Hofacker bezieht auch Ittenbach Mörikes Abgrenzung des Schlußteiles nicht in sein Aufbaugerüst ein. Er sieht darin „keinen Abschnitt, sondern die Ruhelage nach einem Akkord" (S. 353). Dieser Einschnitt ist aber nicht zu umgehen, ein so bedachtsamer Künstler wie Mörike hätte die Abscheidung nicht so auffällig gemacht.

Zusammenordnung unter ihnen ausschließliches Recht... Hier sind alle Möglichkeiten sinnvoll": von den vier Abschnitten „stehen etwa die nach außen weisenden äußeren den in sich ruhenden inneren gegenüber und nach inhaltlicher Entsprechung der erste und dritte dem zweiten und letzten" (S. 340)[15].

Am stärksten nimmt Joachim Müller 1938 (Zeitschrift für den deutschen Unterricht 52) die Gesetze der Musik für die Novelle in Anspruch. Nach ihm ist „die Dichtung als Ganzes eine Mozartsche Musik geworden... Denn das Musikalische ist das innere und äußere Aufbauprinzip... Was mit den Maßen der gewöhnlichen Novellistik gemessen wie ein Zerflattern, ein weitschweifiges Sich-gehen-lassen in beschaulichem Plaudern und behaglichem Schildern erscheinen muß, ist in Wirklichkeit eine musikalische Logik, eine Logik, die nur mit der Gesetzmäßigkeit einer Sonate oder einer Symphonie verglichen werden kann" (S. 11)[16]. Müller versucht im folgenden zu zeigen, wie Mörike ein Motiv nach dem andern aufklingen lasse, das er dann „durchspielt oder auch durchvariiert", bis im großen Finale alle ineinandergriffen. Sie seien zwar „'unpsychologisch' verbunden", tauchten aber „nach einer organischen, musikalischen Ordnung" auf.

Die gegebene Übersicht wird nicht als zwecklos empfunden werden, um so weniger, weil fast keine dieser Arbeiten selbst Literatur anführt, obwohl sie oft deutlich genug daraus geschöpft haben. Im Ganzen erweist sich die zwiespältige Beurteilung des Novellenaufbaus, die von ungemilderter Verneinung über mancherlei verklausulierte Urteile bis zur unbedingten Bejahung reicht, und zwar während des gesamten Zeitraumes gleichzeitig. Innerhalb der Urteile, die einen Aufbau anerkennen, gibt es keine Einhelligkeit. Wenn Albert Eichler 1925 (Zeitschrift f. d. österr. Mittelschulen 2, S. 266) mit Seufferts Darlegung die Frage nach der Komposition für gelöst hielt, so scheinen die Schwierigkeiten damit erst angefangen zu haben. Und Friedrich Sengle erklärte 1951 (Germ.-Rom. Monatsschrift 33, S. 46), seinen Überblick über die neue Mörikeliteratur abschließend, die „Interpretationen von Mörikes besten Werken" überhaupt für ein wissenschaftliches Wagnis.

Die vorliegende Untersuchung will desungeachtet ihrerseits ihr Scherflein zur Lösung der Frage beitragen, vielleicht um die Verwirrung zu vergrößern, hoffentlich um sie zu klären. Diese Untersuchung war lediglich vom Dichtwerk aus erarbeitet worden, ohne Kenntnis irgendeiner Literatur. Das mag dem Verfasser geglaubt werden oder nicht, beweisen läßt sich derlei kaum. Aber schwerlich hätte er sonst seinen Aufbau gefunden, sei es, daß er von den absprechenden Urteilen abgeschreckt worden wäre, sei es, daß er von der Darlegung eines Aufbaus überzeugt, auf einen erneuten Versuch verzichtet hätte. Die nachträgliche Einsicht in die Literatur legte die Pflicht auf, sich mit ihr auseinanderzusetzen:

[15] In der Zusammenstellung des ersten und dritten Teiles gemäß inhaltlicher Entsprechung ist übersehen, daß nur ein Stück des ersten Teiles, nämlich das Gespräch des Ehepaares, mit dem dritten übereinstimmt; in der Zusammenstellung des zweiten und vierten Teiles sind die inhaltlichen Bezüge übersehen, die zu den anderen Teilen (z. B. zum Anfang des ersten Teiles) laufen.

[16] Müller berührt sich hier mit Hering und Ittenbach (ohne sie zu zitieren), geht aber zu weit. Wenn auch Formen der Musik Formen der Dichtkunst zu erhellen vermögen, so darf das Wesen des Dichterischen dabei nicht übergangen werden. Auch Walzel (etwa l. c. 273, 279, 351, 358) meint kein Verdrängen des dichterischen Wesens zu Gunsten des musikalischen, sondern eine wechselseitige Erhellung.

auf Ähnliches hinzuweisen, bereits Gefundenes zu unterstreichen, brauchbare Einzelzüge einzubauen (beides unter Angabe der Quelle), abweichende Auffassungen zu wägen und schiefe Urteile abzulehnen.

*

Der anspruchslose, einer Chronik gemäße Titel der Novelle: *Mozart auf der Reise nach Prag* entspricht der erfundenen Fabel. Diese verläuft schlicht und einfach, aber nicht in gerader Linie: sie wird in mannigfacher Weise unterbrochen. Weil die Unterbrechungen aber zum Bestand der Novelle gehören, können sie nicht übergangen werden. Es hieße einer Dichtung Gewalt antun, wollte man willkürlich Teile als „Einschaltungen" erklären und beiseite lassen. Im Ganzen stellt sich die Novelle folgendermaßen dar:

Der Novelleneingang verbreitert die Angabe des Titels. — Es folgt die Schilderung der Reise, des Fuhrwerkes und des Kostümes. — An einem Waldsaum schlägt Mozart eine Rast vor, er ergeht sich mit Konstanze im Walde. — Wieder im Wagen entwickelt sich ein Gespräch zwischen den Eheleuten, das erst durch die Ankunft im Dorf unterbrochen wird. — Mozart spaziert in den Schloßpark, richtet das Unheil mit dem Orangenbaum an und wird nach anfänglicher Aufregung ins Schloß eingeladen und mit seiner Frau herzlich aufgenommen. — Zu seiner Rechtfertigung erzählt und erläutert er sein Vergehen. — Verlobungsfeier Eugeniens; Geschenk des Orangenbaumes, dessen Bedeutung Mozart erst jetzt erfährt; fröhliche Geselligkeit. — Konstanze erzählt aus dem Leben ihres Mannes. — Am Abend spielt Mozart Teile aus seinem *Don Juan*. — Am nächsten Morgen reist er weiter. — Ausklang bei der zurückgebliebenen gräflichen Familie.

Die Novelle gliedert sich in einzelne Abschnitte, die sauber trennbar sind, sich aber ihrerseits in klarer Zuordnung zu einem geschlossenen Ganzen aufbauen. Dies ergibt sich nicht nur aus der Verteilung des Stoffes und dessen formaler Ausgewichtung, sondern besonders aus der Verflechtung der Innenbezüge, welche die ganze Novelle dicht gelagert durchziehen; weiters aus den Verhältnissen der Zeit, des Ortes und der Personen. Dieses Gefüge des Aufbaus wird der Einzeluntersuchung zum besseren Verständnis vorausgenommen und vorweg mitgeteilt[17] (siehe nächste Seite).

Die Mitte bildet die Erzählung Mozarts (VI). Sie wird umgrenzt vom Abenteuer im Schloß (V) vorher und der Verlobungsfeier (VII) nachher. Jeder von diesen beiden Abschnitten besteht aus zwei gleichartigen Teilen, deren erster jeweils von der Handlung um den Baum berichtet, während der zweite die Gesellschaft und ihre Festlichkeit schildert.

Dieser Mittelkomplex (V, VI, VII) wird umrahmt von Abschnitten, die von Mozarts Lebensführung handeln. Im vorderen (IV) geschieht dies unmittelbar

[17] Zeilenangaben und Zitate nach der kritischen Mörike-Ausgabe von Harry Maync, Meyers Klassiker-Ausgaben, Bibliograph. Institut, Leipzig u. Wien o. J., Bd. III, S. 213ff.

durch Mozarts eigene Worte im Gespräch mit seiner Frau. Darein schaltet sich der Dichter mit einem Einschub ein, in welchem er von Mozarts Lebensweise, ihren Mängeln und Gefahren erzählt, wie es der Held selbst nicht könnte. Im hinteren dieser umrahmenden Abschnitte (VIII) erzählt Konstanze bezeichnende Erlebnisse ihres Gatten. Auch hier schaltet sich der Dichter ein, um ohne Rücksicht erzählen zu können: *Hier überging Madame Mozart einige Umstände mit Stillschweigen* (256,24). Außerdem erzählt Konstanze nur so weit und erst dann wieder, als sie selbst dabei war, so daß durch diesen Wechsel des Standpunktes Mozart in der Zwischenzeit eindringlicher geschildert wird[18].

I.	Exposition (Verbreiterung des Titels).		213,1—3.
II.	Reise.		213,4—214,12.
III.	Waldbesuch.		214,13—216,10.
IV.	Gespräch im Wagen:	Direktes Gespräch.	216,11—217,29.
		Einschub des Dichters.	217,30—223,9.
		Direktes Gespräch.	223,10—227,11.
V.	Abenteuer im Schloß:	Orangenfrevel.	227,12—232,30.
		Einladung.	232,31—237,25.
VI.	Mozarts Erzählung.		237,26—245,19.
VII.	Verlobungsfeier:	Geschichte des Baumes.	245,20—249,36.
		Geselligkeit.	250,1 —253,28.
VIII.	Erzählung Konstanzes:	Direkte Erzählung.	253,29—256,23.
		Einschub des Dichters.	256,24—262,32.
		Direkte Erzählung.	262,33—266,19.
IX.	*Don Juan.*		266,20—273,18.
X.	Abreise.		273,19—274,10.
XI.	Epilog.		274,11—276,22.

Die Abschnitte Waldbesuch (III) und *Don Juan* (IX) haben keine stoffliche Gemeinschaft. Vereinzelte Beziehungen beider zueinander und zum Mittelabschnitt rechtfertigen gerade noch ihren äußeren Gleichlauf. Keinesfalls ist dem an sich unwichtigen Waldbesuch eine Bedeutung zuzuerkennen, die dem gewichtigen und dunkelschweren *Don Juan* die Waage halten könnte. Das fällt angesichts des sonst vollkommenen Gleichgewichtes auf und gibt zu denken. Schon bei einer ersten Betrachtung von der Komposition her erscheint demnach der *Don Juan*-Abschnitt problematisch und geheimnisvoll; er fällt aus dem Rahmen.

Die Abreise (X) steht der Reise, wie sie anfangs geschildert wird (II), gegenüber. Der als Epilog bezeichnete Teil (XI)[19] beschließt die Novelle, während die Verbreiterung des Titels sie gewissermaßen als Exposition (I) eröffnet.

[18] Die Einschaltung in IV wird von Hofacker (l. c. 107) und Ittenbach (l. c. 341) ähnlich erklärt.
[19] Auch Seuffert (l. c. 39) und Mautner (l. c. 212) verwenden die Bezeichnung „Epilog".

Dieselbe Gliederung wird durch die äußere Form bestätigt. Der Ausmessung der Längenverhältnisse gemäß fällt der Mittelpunkt (Zeile 245,3) an das Ende des Mittelabschnittes VI; läßt man Exposition und Epilog beiseite, rückt er tiefer in den Mittelabschnitt hinein (Zeile 243,31). Alle symmetrisch zueinander gehörenden Abschnitte haben ungefähr dieselbe Länge, natürlich nicht absolut gerechnet, sondern in Beziehung zum Ganzen[20]: die Abschnitte IV und VIII sind die längsten (385 : 467 Zeilen), danach die Abschnitte V und VII (378 : 291); die Abschnitte II und X haben ihre Kürze gemeinsam (40 : 26). Eine Ausnahme bilden wiederum die Abschnitte III und IX, die längenmäßig nicht zueinander stimmen (70 : 254); IX fällt in seiner unverhältnismäßig großen Ausdehnung auch in diesem Belang aus dem Gleichgewicht. Exposition und Epilog (3 : 84) stehen außerhalb des Gefüges, den Epilog grenzt der Dichter selbst ab.

Die formalen Entsprechungen gehen ins Einzelne weiter. Die Abschnitte V und VII sind, wie oben ausgeführt, zweiteilig, die Teile haben jeweils ungefähr die gleiche Länge; V: 378 = 202 + 176; VII: 291 = 158 + 133. Ebenso beanspruchen die Einschübe in den Abschnitten IV und VIII je den halben Raum; IV: 385 = 193 (Beginn und Schluß) + 192 (Einschub); VIII: 467 = 236 (Beginn und Schluß) + 231 (Einschub). Die Einschübe sind derart in die Abschnitte eingeschaltet, daß jeweils ein kleinerer Teil des Abschnittes dem Einschub vorangeht und ein größerer folgt; IV: 385 = 56 + 192 + 137; VIII: 467 = 101 + 231 + 135.

Durch Anordnung und Maße der einzelnen Abschnitte ist in der Novelle ein gleichmäßiges, zum Mittelpunkt symmetrisches An- und Abschwellen der Abschnittlängen zu beobachten. Die äußere Form des Werkes könnte, ohne damit ein ziffermäßig genaues Gebilde zu erreichen, schematisch folgendermaßen dargestellt werden (siehe Abb. S. 53).

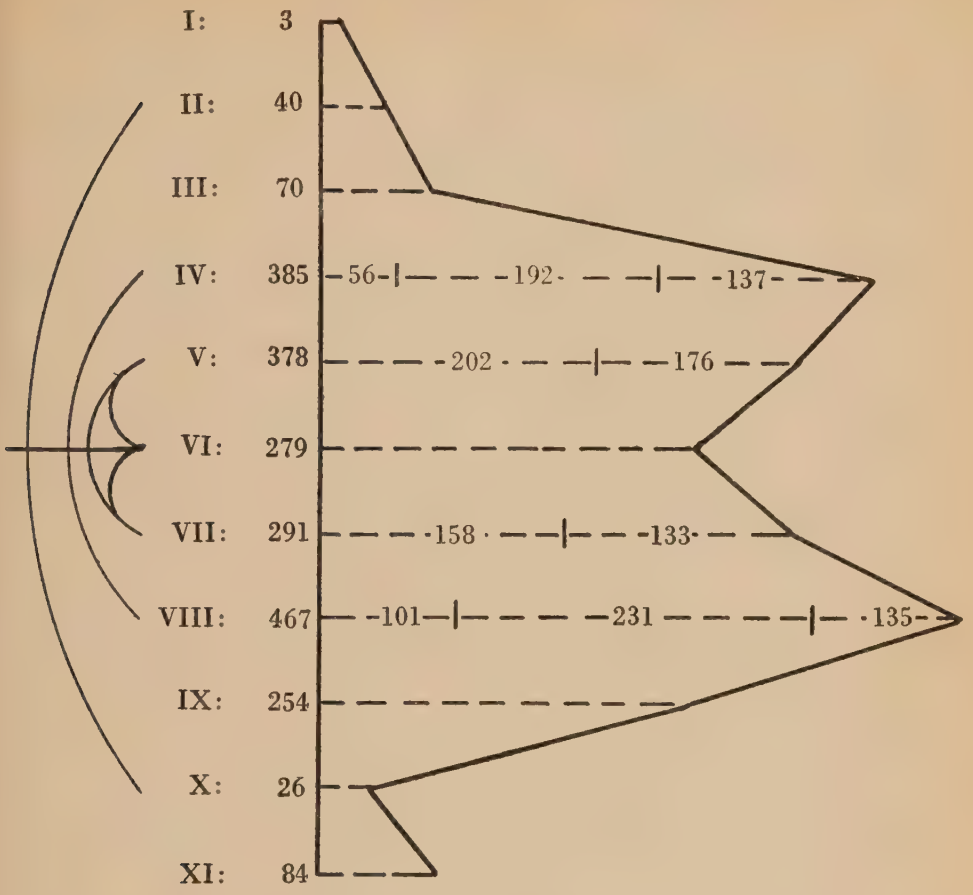
Diese architektonische Darstellung bedient sich, wie üblich, geometrischer Mittel, keineswegs abwegig, sondern ihrem Wesen nach. Der unwägbare sprachliche Stoff aber verbietet es, die Figur zu pressen. Das Hilfsmittel bleibt äußerlich, wie denn auch der Aufbau nicht etwa durch Zirkel und Maßstab, sondern durch vorsichtiges Einfühlen in die Form und genaue Beachtung der sprachlichen Gestalt aufgedeckt werden konnte. Der laienhaften Auffassung, daß Zahlenverhältnisse nicht zu Recht bestünden, weil sie der Dichter selbst nicht bewußt geschaffen habe, braucht nicht entgegengetreten zu werden[21].

Das dargestellte Aufbaugefüge und die Zuordnung seiner Abschnitte ergibt sich vor allem aus der Gesamterfassung aller Innenbezüge, welche nach

[20] Die Ziffern geben die Länge nach Zeilen in der Ausgabe von Maync an.

[21] In diesem Zusammenhang kann bemerkt werden, daß Emil Staiger (Trivium V, 1947, S. 44) bei Mörike einen „artistischen Zug . . ., den Sinn für die Reize der Form an sich", findet. Weiters im Trivium VI, 1948, S. 288: „Kostüm, Maske, Pose, eine subtile stilistische Schauspielerei ist sicher fast bei jedem Wort beteiligt, das Mörke niedergeschrieben. Nur ahnungslose Pedanterie vermöchte desgleichen unecht zu schelten". Vgl. dazu Anm. 5.

Sinn, Handlung und bis zur wörtlichen Gleichheit die Abschnitte miteinander verzahnen[22].



Im Herbst des Jahres 1787 unternahm Mozart in Begleitung seiner Frau eine Reise nach Prag, um „Don Juan" daselbst zur Aufführung zu bringen (213,1). Diese Anfangsworte wiederholen die Titelangabe und verbreitern sie: Zweck und Zeit der Reise werden bekanntgegeben. Das ist die nötige Voraussetzung, um die Novelle zu verstehen; manche Aussagen wären ohne diese Kenntnis unverständlich (z.B. 222,32). Der Eingangssatz gibt also, wenn man so sagen darf, die Exposition des Stückes (I), die ohne Entsprechung für sich allein steht.

Dieser Einleitung folgt die Beschreibung der Reise (II), die fast pedantisch die äußeren Umstände auseinandersetzt: Zeit, Ort, Reisekutsche, Kleidung. Ihr

[22] Vereinzelt wurden solche Innenbezüge schon von Seuffert, Ittenbach u.a. erkannt und zu Folgerungen ausgewertet. Es gibt ihrer aber viel mehr, die denn auch in ihrer Gesamtheit ein wesentlich anderes Strahlungsbild ergeben. Die in der Literatur bereits aufgezeigten einzelnen Innenbezüge werden in den Anmerkungen angegeben oder besprochen.

gleich läuft die Schilderung von Mozarts Abreise (X). Wie jene den Anfang bildet, so schließt diese, wenn auch nicht die Novelle, so doch die Mozarthandlung ab. Die beiden Abschnitte II und X begrenzen die Fabel, Exposition und Epilog stehen abseits.

Beide Abschnitte umgrenzen die Handlung auch zeitlich, sie allein in der Novelle bestimmen Tag und Monat der absoluten, pseudohistorischen, erzählten Zeit. II: *Am dritten Reisetag, den vierzehnten September* (213,4) und X: *Den andern Tag* (273,19). — Und wie die Zeitangaben bringen nur diese beiden Abschnitte die geographisch fixierten Ortsangaben. II: *nicht viel über dreißig Stunden Wegs von Wien entfernt, in nordwestlicher Richtung jenseits vom Mannhardsberg und der deutschen Thaya bei Schrems, wo man das schöne Mährische Gebirg' bald vollends überstiegen hat* (213,5) und X: *ließ sie bis Wittingau fahren* (274,9). Sonst wird innerhalb der Handlung kein einzigesmal ein Ortsname genannt, selbst Dorf und Schloß, in dem drei Viertel der Handlung spielen, werden nur mittelbar als *Wohnsitz eines Grafen von Schinzberg* (227,6) bezeichnet. — Nur in diesen beiden Abschnitten wird über den Reisewagen gesprochen: der einleitende Abschnitt beschreibt genau die *stattliche, gelbrote Kutsche* (213,11), im abschließenden beschenkt der Graf den Helden mit einem *hübschen Reisewagen* (273,20), den dieser *äußerst bequem* (273,24) findet[23]. Mit dem Mittelkomplex verzahnt werden beide Stellen durch die vorausdeutende Anordnung des Grafen: *Das Fuhrwerk schicken wir sogleich nach Hause, und mir erlauben Sie die Sorge für Ihr Weiterkommen* (233,19). — Schließlich wird beidemale das Wetter festgestellt. In II: *wegen der für diesen Monat außerordentlichen Hitze* (214,4) und in X: *das Wetter gab dem gestrigen nichts nach* (273,19).

Mit dem Beginn des Waldbesuches (III) tritt die Landschaft, die Natur, hervor, sie gibt dem Abschnitt ihr Gepräge. Dieser ist als einziger mit seinem Gegenabschnitt, dem *Don Juan* (IX), nur in geringem Ausmaße verknüpft; er markiert seine aufbaumäßige Aufgabe als dessen Gegengewicht mit wenigen kurzen Strichen, wie um der Symmetrie andeutend Genüge zu leisten[24].

III wird erfüllt von Mozarts Verhältnis zur Natur, IX von seinem Verhältnis zur Kunst. Dazu tritt, außer Beziehungen beider Abschnitte zum Mittelabschnitt VI (vgl. unten S. 60), ein direkter Bezug: Mozart ist in der Hingabe an die Natur ebenso leichtsinnig, wie in der Hingabe an die Kunst und gefährdet dadurch seine Gesundheit. III: *Die erquickliche Frische, im plötzlichen Wechsel gegen die außerhalb herrschende Glut, hätte dem sorglosen Mann ... gefährlich werden können* (215,7); IX: *in jener Nacht: ich hatte ... in einer Hitze fort, beim offenen Fenster, zu Ende geschrieben* (271,14). —

Von der Funktion aus, die der Waldbesuch erfüllen soll, kann das Unheil mit dem Riechwasserfläschchen gedeutet werden, dessen Erklärer bisher nicht zu befriedigen vermochten[25]. Es liegt nahe zu vergleichen: wie das Flakon vorzeitig aufgeht, sein kostbares Riechwasser allzuschnell, aber desto intensiver verströmt und Behagen verbreitet, so verströmt (vgl. 220,8:

[23] Die Beziehung der beiden Reisewagen wurde des öfteren vermerkt: Eichler (l.c. 278), Sandomirsky (l.c. 66: „ein gewisser Sinn für Symmetrie spricht daraus"), Ittenbach (l. c. 343), Mautner (l.c. 212).

[24] Wenn Ittenbach (l.c. 343) im Waldbesuch „ein vorbereitendes Bild des großen Aufenthalts" im Schloß erblickt, ist diese Aufgabe des Abschnittes mit der hier dargestellten nicht unvereinbar.

[25] So will es etwa Seuffert (l.c. 32) „als Vorspiel zur Störung der Überraschung mit dem Pomeranzenbaume fassen"; Ittenbach (l.c. 342) als „dieselbe Entspannung ... — hier von haushälterischer Sorge zur Bequemlichkeit — wie das Vorhergehende", nämlich die Rast am Walde; Zemp (l.c. 38) gar als Symbol von Mozarts „Verschwendungssucht".

ausströmte) Mozart, der vorzeitig sterben muß, sein unstetes Dasein in die gedrängte Fülle seiner Werke zum Entzücken der Menschen. Eugeniens Ahnung, *daß dieser Mann sich schnell und unaufhaltsam in seiner eigenen Glut verzehre, daß er nur eine flüchtige Erscheinung auf der Erde sein könne, weil sie den Überfluß, den er verströmen würde, in Wahrheit nicht ertrüge* (Epilog: 275,4), weist im wesentlichen auf IX zurück (274,34), so daß eine weitere mittelbare Verknüpfung der ungleichen Abschnitte gewonnen werden könnte.

Wen dieser Deutungsversuch nicht befriedigt, wird doch zugestehen müssen, daß er nicht abwegiger ist als die anderen. Daß aber solche Versuche immer wieder unternommen werden, liegt in der Natur der Sache: die Dichtung weist deutliche Innenbezüge auf. Warum sollte eine so auffällige Nebensächlichkeit wie das Geschichtchen des Riechfläschchens vereinzelt und beziehungslos für sich stehen?

Die Naturfreude des Waldbesuchs leitet über zum Gespräch im Wagen (IV), äußerlich unterstützt durch die wiederaufgenommene Landschaftsschilderung: *eine lachende Gegend* (216,13). Mozart und seine Frau sind zunächst in fröhlicher Stimmung, die aber bald umschlägt. Nun schaltet sich der Dichter mit seinem düsteren Bericht über Mozarts Lebensweise ein. Das wiederaufgenommene Gespräch des Ehepaares führt zu einem frohen Zukunftsbild, der Abschnitt schließt fröhlich, wie er angefangen hatte. In den Gegenabschnitt, die Erzählung Konstanzes (VIII), schaltet sich der Dichter ebenfalls ein; auch dieser Abschnitt schließt nach ernsten Tönen heiter[26]. Die beiden Abschnitte IV und VIII stehen in engster innerer und äußerer Verbindung. Im ersten wird im Allgemeinen über Mozart und sein Leben berichtet, im zweiten wird Einzelnes vorgebracht, man könnte sagen: angewandte Beispiele. Daher ist es leicht zu verstehen, daß zahlreiche Bezüge hin und wider laufen.

Die allgemeine Aussage in IV: *Seine Gesundheit wurde heimlich angegriffen, ein je und je wiederkehrender Zustand von Schwermut wurde . . . genährt an eben diesem Punkt und so die Ahnung eines frühzeitigen Todes . . . unvermeidlich erfüllt* (219,32) wird durch Konstanze bestätigt in VIII: *wollte mir Mozarts Gesundheitszustand, durch vermehrte Reizbarkeit und häufige Verstimmung, ein fieberhaftes Wesen, nachgerade bange machen* (254,22). — In IV: *der Trübsinn ihres Mannes . . ., worin er tagelang verharrte, . . . indem er mit Seufzen und Klagen neben der Frau oder stumm in einem Winkel vor sich hin den einen traurigen Gedanken, zu sterben, . . . verfolgte* (221,26); in VIII mit wörtlichen Anklängen: *war er zu Haus meist trüb in sich hinein, seufzte und klagte* (254,25). — Mozarts *Neigung . . . für gesellige Freuden* (218,13) wird in IV allgemein erörtert, in VIII durch besondere Vorfälle belegt: in IV erwähnt der Dichter *einen längst hergebrachten musikalischen Abend am Sonntag bei ihm* (218,19), in VIII erzählt Konstanze: *Wir hatten an einem Sonnabend Gesellschaft; Hauptmann Wesselt, Graf Hardegg und andere musizierten* (264,22). — Mozarts *Hauptspaß an Volksfesten* (218,35) in IV geht überein mit dem in VIII erwähnten *Trieb, sich unter anspruchlosen, natürlichen Menschen in etwas zu vergessen* (258,29). — Die Geselligkeit wird maßlos genossen. IV: *Doch leider kam in solchen Stunden, weil es dann immer galt, den glücklichen Moment bis auf die Neige auszuschöpfen, eine andere Rücksicht . . . nicht in Betracht. Genießend oder schaffend, kannte Mozart gleichwenig Maß und Ziel* (219,7). Dies ausführend, erzählt Konstanze in VIII, wie Mozart *zu einer musikalischen Soiree ging — auf eine Stunde bloß, versprach er mir heilig und*

[26] Der Wandel vom Heiteren ins Ernste und dann wieder ins Heitere innerhalb eines Abschnittes ist in der Novelle häufig. Neben IV und VIII findet er sich auch in VI und IX. Seuffert (l.c. 39), Hofacker (l.c. 108) und Mautner (l.c. 211, 215) haben dies berührt.

teuer . . . Ich schickte den Bedienten zweimal mitten in der Nacht dahin, umsonst . . . Um drei Uhr früh kam dieser denn endlich nach Haus (256,12). — Wenn nun Mozart auch solch *schlimme Gewohnheit* (222,6) abzulegen verspricht (in IV: 222,5 und in VIII: 257,32), so bleibt es nicht dabei: in IV: *er fand sich unversehens im alten Fahrgeleise wieder* (222,8) und in VIII in einem anderen Fall: *Doch machte er sich leider in kurzem wieder allzu grün* (256,8). — Mozarts schwierige finanzielle Lage und ihre Gründe werden in IV und VIII berührt. In IV allgemein: *Der Vorwurf törichter, leichtsinniger Verschwendung lag sehr nahe; er mußte sich sogar an einen seiner schönsten Herzenszüge hängen . . . Am liebsten schenkte er gleich hin und immer mit lachender Großmut* (220,10). VIII gibt das Beispiel dazu im sorglosen Einkauf der Holzgeräte und Mozarts selbstloser Bemühung um die Heirat (260,11ff.). — In IV: *Die Mittel, die ein solcher Aufwand . . . erheischte, standen . . . in keinem Verhältnis mit den Einkünften* (220,20), am meisten hat Konstanze darunter zu leiden: *Sie hatte die Kasse und führte das Hausbuch; jede Forderung, jede Schuldmahnung . . . ging ausschließlich an sie . . . zu dieser Bedrängnis, zu Mangel, peinlicher Verlegenheit und Furcht vor offenbarer Unehre . . .* (221,21); was in VIII durch einen konkreten Fall beleuchtet wird: *Und hätte er nun erst gewußt, welche weitere Sorge sie schon seit mehreren Tagen mit sich herumtrug! . . . Ihre Barschaft war ehestens alle und keine Aussicht auf baldige Einnahme da* (257,21). Viel vorsichtiger läßt der Dichter Konstanze über das unerwartete Geld zu den Damen sagen: *Was mich betrifft, aufrichtig gestanden, mir kam das letztere gerade damals höchst gelegen* (264,15). Daß Konstanze die Kasse führt, erweist Mozart in VIII: er legt ihr die Dukaten aufs Nähkissen (263,14ff.). —

Nicht nur der Einschub im Abschnitt IV, auch das Gespräch selbst hat zahlreiche Gleichläufe mit VIII. In IV steht *die schmerzliche Betrachtung . . ., daß dieser feurige, für jeden Reiz der Welt . . . unglaublich empfängliche Mensch . . . ein stetiges und rein befriedigtes Gefühl seiner selbst doch lebenslang entbehrte* (217,37), hervorgerufen und bewiesen durch Mozarts Sehnsucht nach der Natur und einem einfachen bäuerlichen Leben, die er in IV und VIII ausspricht. In VIII heißt es: *Wer auch so glücklich wäre, so unabhängig von den Menschen! ganz nur auf die Natur gestellt und ihren Segen, wie sauer auch dieser erworben sein will!* (259,32), dieselbe Stimmung, nur nicht so weitgreifend, in IV: *Es denkt mir nicht, daß wir uns auf dem Lande zusammen einen schönen Tag gemacht hätten, . . . in einem Garten oder Wäldel, auf der Wiese* (217,23). — Weiter in VIII: *Ein Gütchen wenn du hättest . . . du solltest wahrlich neu aufleben! Den Morgen über fleißig bei deinen Partituren* (260,2), dazu in IV: *Morgens früh, oft lange noch im Bett, ward ausgearbeitet* (219,13). — Weiter in VIII: *die ganze übrige Zeit bei der Familie; . . . im Herbst mit den Buben die Äpfel und die Birn' heruntertun* (260,5), der gleiche Wunsch nach Familienleben und den Kindern in IV: *Ward ich denn je nur meiner Kinder ein volles Stündchen froh? . . . Die Buben einmal rittlings auf das Knie gesetzt, mich zwei Minuten mit ihnen durchs Zimmer gejagt, und damit basta, wieder abgeschüttelt! . . . wir unter uns allein, bei Kinderscherz und Blumenspiel, um selber einmal wieder Kind zu werden* (217,19). — Weiter in VIII: *und sonst, von Zeit zu Zeit ein Freund und mehrere bei dir* (260,8), dazu in IV: *ein ungezwungenes Mittagsmahl an seinem wohlbestellten Tisch mit ein paar Freunden . . . das wollte er nicht missen* (218,20). —

Mozarts Vorliebe fürs Billardspiel in IV, *Man konnte ihn nach Tisch einen Tag wie den andern am Billard . . . finden* (218,31), hat zwar in der Erzählung der Konstanze keinen Bezug, wird aber in VIII aufgenommen: *Der Graf . . . lud die Herrn auf das Billardzimmer, da Mozart bekanntlich dies Spiel sehr liebte* (253,32)[27].

[27] Seuffert sieht in der Einschaltung des Dichters in IV eine Vorankündigung des Novelleninhaltes (oben S. 45). Diese Funktion kann dem Abschnitt neben seiner dargestellten Verflechtung im Aufbau zugesprochen werden. Die von Seuffert beigebrachten Stellen treffen sich zum Teil mit den angeführten, zum Teil (in ihrer Beziehung zu IX, s. unten S. 61) ordnen sie sich etwas anders ein. — Hofacker (l.c. 110) stellt, unserem Aufbau gleich, die beiden Abschnitte einander gegenüber (als Ia, b, c und IIa, b, c); es ist die einzige bedeutendere Übereinstimmung. — Ittenbach (l.c. 343, 349) spricht allgemein von Berührungen der beiden Abschnitte.

Nicht nur durch Sinnbezüge, sondern außerdem durch starke Sachbezüge sind die beiden das Zentrum umrahmenden Abschnitte, Abenteuer (V) und Verlobungsfeier (VII), verzahnt. Dieser knüpft an jenen an, wie es zum Teil schon der Handlungsablauf fordert. In beiden Abschnitten wird zuerst die Handlung um den Baum (in V seine Verstümmelung, in VII seine Geschichte), dann die in der gräflichen Familie (in V Einladung und Vorbereitung, in VII Geselligkeit) gebracht.

In V wird alsbald hingewiesen *auf einen Pomeranzenbaum von mittlerer Größe . . ., der außerhalb der Reihe . . . stand und voll der schönsten Früchte hing* (228,19), VII hat *den verhängnisvollen Pomeranzenbaum* (245,21) gleich zu Beginn. — In V wird der Baum weggetragen: *Zwei Gartenknechte kamen nun wirklich herbei, luden den Baum auf eine Bahre und trugen ihn hinweg* (230,11), in VII wird er herbeigebracht: *es erschienen einige Diener, die den verhängnisvollen Pomeranzenbaum anständig, ohne Geräusch in den Saal hereintrugen* (245,21). — In V gerät der Graf über den Frevel in Zorn: *„Das wär' ja höllenmäßig!" rief der dicke . . . Mann; „das geht ja über alle Begriffe! . . . Vermutlich irgend solch ein Lump . . .*" (231, 21); in VII erläutert der Dichter rückblickend: *und es bedarf nun weiter keines Worts darüber, mit welcher Empfindung der gute Herr ein solches Glück noch im letzten Moment durch einen Unbekannten sich verkümmert sehen mußte* (248,13). — Durch den Orangenfrevel ist Maxens Gedicht gefährdet, in V: *Somit ist unserem Spaß geradezu die Spitze abgebrochen, und Max mag sein Gedicht nur gleich kassieren* (232,11), *der Verse wegen seien Sie ganz ruhig . . . ich werde aus dem Unglück noch besondern Vorteil ziehen* (232,24), in VII: *Der Leutnant hatte schon vor Tisch Gelegenheit und Zeit gefunden, seinen dichterischen Beitrag . . . ins reine zu bringen und . . . durch einen veränderten Schluß den Umständen möglichst anzupassen* (248,17). — In V blinkt auf der Tafel *verschiedenes edle Getränk vom schwärzesten Rot bis hinauf zu dem gelblichen Weiß, dessen lustiger Schaum herkömmlich erst die zweite Hälfte eines Festes krönt* (237,23), in VII ist diese zweite Hälfte des Festes erreicht: *Die Männer spürten nach und nach den Wein, es wurden eine Menge Gesundheiten getrunken* (251,30). — Musik in V: Eugenie singt *die Arie Susannas* (234,33), Mozart spielt *einen Teil eines Konzerts von seiner Komposition* (235,32). Musik in VII: Eugenie und Mozart singen das Duett aus *Don Juan* (253,10). In beiden Abschnitten also, zuerst getrennt, dann gemeinsam, die zwei wichtigsten Gestalten der Novelle. — Abschnitt V endet mit dem festlichen Mahl, Abschnitt VII mit dem Tanz.

Die betrachteten Abschnitte V und VII umschließen Mozarts Erzählung (VI), in der er über seine Untat berichtet: er schildert sein italienisches Erlebnis, das Schifferstückchen, dann die Komposition des Tanzliedchens. Alle drei Abschnitte stehen in innigstem Zusammenhang: der Abschnitt V setzt die Tat und bahnt die Verhältnisse an, der Mittelabschnitt VI gibt die Erklärung, der Abschnitt VII schließt ab. So bilden sie einen einheitlichen Komplex, den Mittelkomplex des Werkes[28]. Im Vorderabschnitt wird der Orangenfrevel und was damit zusammenhängt, vom Dichter, wie von einem Augenzeugen, objektiv geschildert, im Mittelabschnitt erzählt und erklärt ihn, subjektiv, der Täter selbst, so daß der Leser dieselbe Handlung zweimal, nur von verändertem

[28] Der zweite Teil in Ittenbachs Aufbau (vgl. oben S. 48), den er (l.c. 346) wiederum in „fünf Szenen" gliedert, entspricht ungefähr unserem Mittelkomplex mit seinen Abschnitten V/1, V/2, VI, VII/1, VII/2. Wenn Ittenbach aber seine Szenen derart zusammenstellt, daß er V/1 als Vorspiel ausnimmt und dann die „beiden äußeren" V/2 und VII/2 als „gegenwärtige Wirklichkeit" gegen die „beiden inneren" VI und VI/1 als „das glänzende Vergangene" stellt, so ist diese Zuordnung äußerlich und erfaßt die inneren Zusammenhänge nicht (nämlich V/1 zu VII/1, V/2 zu VII/2, VI als Mitte). Immerhin ist die Szeneneinteilung gleich.

Standpunkt aus, erfährt. Leere Wiederholung zu vermeiden, läßt der Dichter seinen Helden nicht alles nochmals sagen, einen Teil der schon bekannten Handlung gibt er in dünnem Bericht wieder: *Ausführlich nun beschrieb er erst, wie . . . kurz, ungefähr was wir schon wissen, gab er alles mit größter Treuherzigkeit und zum höchsten Ergötzen der Zuhörer preis* (238,5). Erst die seelischen Vorgänge im Helden, die der Vorderabschnitt in seltsam spannendes Dunkel hüllt, werden im Mittelabschnitt aufklärend erzählt. So steht z.B. in V nur die Andeutung: *ward unser Freund durch diese Anschauung des Südens alsbald auf eine liebliche Erinnerung aus seiner Knabenzeit geführt* (228,22). Diese wird im Mittelabschnitt aufgegriffen: *Eine Jugenderinnerung war mit im Spiele* (238,16) und nun erzählt. Der Hinterabschnitt endlich schließt die Begebnisreihe ab und erhebt den Orangenfrevel durch Gedicht und Kupferstich zur Allegorie[29].

Im Einzelnen erstrecken sich die Bezüge über die drei Abschnitte folgendermaßen. Der Orangenfrevel wird im Vorderabschnitt V geschildert: *Zerstreut hat er . . . die Pomeranze angefaßt, sie geht vom Zweige los und bleibt ihm in der Hand* (228,31), der Mittelabschnitt VI erklärt: *Mittlerweile hatten meine Hände das große Unheil angerichtet* (244,10), der Hinterabschnitt VII bringt abschließend das geänderte Gedicht: *Lächelnd nimmt der Gott der Töne von der saftigsten Besitz* (249,30) und den Vergleich mit dem Kupferstich: *Und . . . bemerken Sie auch wohl den fruchtbeschwerten Ast, der sich zum Gott heruntersenkt . . . die schönsten Apfelsinen sind's! Gleich wird er sich in der Zerstreuung eine herunterholen* (250,22). — Die gepflückte Orange allein kehrt gleichfalls in allen drei Abschnitten wieder. V zeigt Mozart, *die duftige Frucht beständig unter der Nase hin und her wirbelnd* (228,35), und wie er dann *die gelbe kugelige Masse von oben nach unten langsam durchschneidet* (229,3), . . . *dann setzte er . . . die scheinbar unverletzte Pomeranze . . . in die Mitte des Tisches* (229,19). Die Worte *hin und her wirbelnd* und der seltsam verschleierte Ausdruck *gelbe kugelige Masse* erklären sich erst aus dem Mittelabschnitt: Mozart handelte in der Erinnerung an *gelbe Bälle, den Früchten ähnlich nachgemacht* (240,4), die hin und her wirbeln: *es waren gegen vierundzwanzig Bälle unaufhörlich in der Luft, doch glaubte man in der Verwirrung ihrer viel mehr zu sehen* (240,19). *Wenn ich die Augen schloß — ganz deutlich . . . das wundersame Spiel der Bälle durcheinander* (242,35). In VII wieder abschließend: *vorn aber . . . stand . . . ein Porzellanteller, der . . . eine zerschnittene Orange zeigte* (245,27) und der Schluß des Gedichtes: *Laß uns teilen, holde Schöne, und für Amorn — diesen Schnitz!* (249,32). — Orange und Ballspiel lösen den Schöpfungsakt aus, der ebenfalls durch alle drei Abschnitte zu verfolgen ist. Der Vorderabschnitt schildert Mozarts äußeres, zunächst unverständliches Gehaben: (a) *Ganz im Zusammenhang mit jener Jugendszene aber . . .* (b) *stand eine längst verwischte musikalische Reminiszenz,* (c) *auf deren unbestimmter Spur er sich ein Weilchen träumerisch erging.* (d) *Jetzt glänzen seine Blicke, sie irren da und dort umher,* (e) *er ist von einem Gedanken ergriffen, den er sogleich eifrig verfolgt . . .* (f) *bald den Anfang, bald die Mitte einer Weise unhörbar zwischen den Lippen bewegend* (228, 26). In genauester Übereinstimmung damit bringt der Mittelabschnitt den inneren Vorgang: (a) *So lebhaft aber wie heut' in Ihrem Garten war mir der letzte schöne Abend am Golf kaum jemals wieder aufgegangen . . .* (b) *Ich glaubte wieder dieselbe Musik in den Ohren zu haben,* (c) *ein ganzer Rosenkranz von fröhlichen Melodien zog innerlich an mir vorbei . . .* (d) *Von ungefähr springt ein Tanzliedchen hervor, Sechsachteltakt, mir völlig neu.* — (e) *Halt, dacht' ich, was gibt's hier? Das scheint ein ganz verteufelt niedliches Ding! Ich sehe näher zu*

[29] J. Müller (l.c. 13) will den Kupferstich nur „im Sinn einer musikalischen Logik" erklären, während „vom novellistischen Standpunkt aus die Vorgänge rein assoziativ aneinandergereiht" seien. Derlei Betrachtung erfaßt das Wesenhaft-Dichterische nicht. — Nach Zemp (l.c. 42) ist der Vergleich mit Apollo „mehr als ein bloßer Scherz".

(242,33), (f) *der Vogel hatte nur den Kopf erst aus dem Ei, und auf der Stelle fing ich an, ihn vollends rein herauszuschälen* (243,31). Diese dergestalt doppelt geschilderte Komposition des Tanzliedchens wird im Hinterabschnitt mit dem Kupferstich verglichen: *den schönen Gott, wie er . . . gedankenvoll . . . Man möchte darauf schwören, Apoll besinnt sich eben auf ein lange vergessenes arkadisches Tänzchen, das ihn in seiner Kindheit der alte Chiron zu der Zither lehrte* (250,15) und durch den Vortrag des so komponierten Liedchens selbst abgeschlossen: *allgemein verlangte man jetzt, das Duett vom Komponisten und ihr gesungen zu hören* (253,9). — Die Niederschrift dieses Liedchens wird im Vorderabschnitt ohne Erklärung angedeutet: *hatte sich unser Quasi-Gefangener . . . geraume Zeit schreibend beschäftigt* (232,31), der Mittelabschnitt erklärt: *Du setz'st dich auf der Stelle hin, schreibst's Liedchen auf . . . Gedacht, getan. Ich hatte Zeit genug, auch fand sich noch ein sauberes Bögchen grün liniert Papier. — Und hier ist das Produkt!* (245,9). Mozart will es Eugenie überreichen, der Graf verhindert es. Erst im Hinterabschnitt gedeiht der Abschluß: *Orange, . . . neben welche der Oheim mit listigem Blick des Meisters Autographon steckte* (245,29). — Schließlich wird auch Mozarts Auftritt mit dem Gärtner im Vorderabschnitt objektiv geschildert: (a) *Da hört er Tritte in der Nähe, er erschrickt . . .* (b) *Ein großer breitschulteriger Mann in Livree, der Gärtner des Hauses, stand vor ihm . . .* (c) *Mozart . . . sprachlos, auf seinem Sitz wie angenagelt . . . unter sichtbarem Erröten . . .* (d) *der Gärtner, nachdem er . . . gemustert, mit unterdrücktem Unwillen* (229,9), (e) *Der Unhold* (230,29). Im Mittelabschnitt von Mozart subjektiv: (a) *Die Nemesis lauerte schon an der Hecke und trat jetzt hervor* (b) *in Gestalt des entsetzlichen Mannes im galonierten blauen Rock . . .* (c) *die Katastrophe wäre mir nicht unerwarteter und schrecklicher gewesen.* (e) *Der Satan der!* (d) *so heiß hat mir nicht leicht jemand gemacht. Ein Gesicht wie aus Erz — einigermaßen dem grausamen römischen Kaiser Tiberius ähnlich!* (244,11). Im Hinterabschnitt im Vergleich mit dem Kupferstich abgeschlossen: *dort, seht nur, einen alten Satyr hinten im Gebüsch, der ihn belauscht!* (250,16), nachklingend: *Kleinod aus der Laube des Tiberius* (253,8).

Unter diesen drei Abschnitten ragt über die beiden äußeren, die durchaus gleichwertig sind, der mittlere weit hervor, schon dadurch, daß Mozart sich hier selbst schildert. Mozarts Erzählung (VI) ist von besonderer Bedeutung, steht sie doch an der Spitze des Gebildes, das durch die paarweis zusammengehörigen Abschnitte des symmetrischen Aufbaus zur Höhe strebt. Sie besteht aus zwei Teilen, freilich von sehr ungleicher Länge: dem italienischen Erlebnis im königlichen Garten und dem böhmischen im gräflichen Park. Beide Teile sind eng miteinander verknüpft. Zwischen diesen beiden Teilen steht die Bemerkung Eugeniens: *Mir deucht . . . wir haben hier eine gemalte Symphonie von Anfang bis zu Ende gehabt und ein vollkommenes Gleichnis überdies des Mozartischen Geistes selbst in seiner ganzen Heiterkeit!* (242,21). Diese gewichtigen Worte erhöhen versinnbildlichend und ausdeutend die Erzählung Mozarts[30]. Die Musik

[30] Die Erzählung Mozarts und die Worte Eugeniens sind in der Literatur mehrfach beachtet worden. Seuffert fragt, welches Musikstück gemeint sein könne (l. c. 35), andererseits will er das Schifferstückchen symbolisch für die Oper *Don Juan* fassen (33). Hering hat in Mozarts Erzählung die Sonatenform nachgewiesen (s. oben S. 48). Mautner teilt diese Erzählung etwas anders ab (s. oben S. 47) und versucht daraus tiefergreifende Schlüsse zu ziehen: „Die dreigliedrige Entwicklung — Satz: Gegensatz: harmonische Auflösung — hat vielleicht ihre Beziehung zu Mörikes Weltauffassung im allgemeinen, zur Resignation im Idyll nach der Bedrohung des Glücks durch finstere Mächte" (l. c. 216, A. 28); außerdem bringt Mautner die Erzählung in bedeutsame Beziehung zur Novelle selbst: „sie spiegelt thematisch und in der Wortwahl die Grund-Spannung der Novelle" (l. c. 217). Pongs (l. c. 268) nennt Eugeniens Ausspruch „ein Wesenswort im geistigen Raum der Novelle!" — Man sieht, die Stelle wurde als gewichtig empfunden, obwohl sie noch niemand als Mitte und Angelpunkt der Novelle erkannt hatte.

und darüber hinaus der Geist Mozarts, in einem vollkommenen Gleichnis vom Helden selbst dargestellt — was anderes sollte wohl den Mittelpunkt einer solchen Novelle bilden?

Es wird also Eugenie, die nächstwichtige Novellengestalt an dieser bedeutenden Stelle in den Mittelabschnitt, der dem Helden gebührte, eingeführt. Daß dabei auch noch die Oper *Figaro* erwähnt wird — Eugenie schließt ihre Bemerkung: *Hab' ich nicht recht? ist nicht die ganze Anmut 'Figaros' darin?* (242,26) — mag ein Gegengewicht gegen den *Don Juan* erwirken, der vom Abschnitt IX aus das Gleichgewicht der Komposition bedroht.

Vom Mittelabschnitt aus ziehen sich Bezüge zu den symmetrisch angeordneten Abschnitten vom Waldbesuch (III) und vom *Don Juan* (IX) und rechtfertigen dergestalt von neuem deren sonst bloß äußerliches Gegenüberstehen.

Es enthält nämlich der erste Teil des Mittelabschnittes Beziehungen zu dem ihm zugewendeten Abschnitt vom Waldbesuch: in beiden wird die Natur und ihre Schönheit geschildert, in III die des Waldes, in VI/1 die des Meeres. Beide sind optisch ausgerichtet. Darüber hinaus bezieht sich der Abschnitt III einmal direkt auf VI/1, wenn Mozart dort sagt, daß er *mit jungen Jahren ... das Meer* gesehen habe (215,17)[31].

Der zweite Teil des Mittelabschnittes, der dem *Don Juan*-Abschnitt zugewendet ist, ist mit diesem verzahnt: beide sind musikalisch ausgerichtet, in beiden spricht Mozart von seiner schöpferischen Tätigkeit. Er arbeite nämlich so, daß er nichts vorausnehme, wohl aber auslasse. VI/2: *fand sich auf den ersten Wurf das Rechte nicht alsbald ... Weil man nun im geringsten nichts erzwingen soll, ... ging ich darüber weg* (243,15) und IX: *Nun ist es sonst meine Gewohnheit nicht, in der Komposition etwas vorauszunehmen, und wenn es noch so lockend wäre; das bleibt eine Unart, die sich sehr übel bestrafen kann* (269,23). — Beide Male spricht Mozart von der Intuition, in VI/2: *Von ungefähr springt ein Tanzliedchen hervor ...* (243,6), *erwisch' ich ein Motiv, wie ich es glücklicher und besser zu keiner andern Zeit, auf keinem andern Weg erfunden haben würde* (243,25) und in IX: *war mir bereits in die Krone gefahren. Ich griff einen Akkord und fühlte, ich hatte an die rechte Pforte angeklopft* (269,29).

An den Mittelkomplex schließt sich die Erzählung Konstanzes (VIII) an, die schon besprochen ist. Ihr folgt der Abschnitt IX, in dem Mozart seine Zuhörer mit dem *Don Juan* bekannt macht. Ittenbach (l.c. 352) und Mautner (l.c. 211) haben in diesem Abschnitt Ansteigen, Höhe und Absinken aufgezeigt. Aus dem Gesellschaftston führt die Erzählung, durch ein vorbereitendes Zwischenstück Mörikes unterbrochen, zur nebenher und chronikmäßig berichteten Vorführung einiger Nummern der Oper nebst ihrer Wirkung auf die Zuhörer; sie fällt vor dem weiteren Anstieg nochmals in leichte Gespräche zurück und erhebt sich endlich über Bekenntnisse Mozarts, die an sein Schaffensgeheimnis rühren, zum Höhepunkt: dem Finale. Die oft zitierten Worte von den silbernen Posaunen bilden genau den Mittelpunkt des Abschnittes (270,1—6). Wieder spricht Mozart dann von seinem Schaffen, wieder kommen abwärts gleitend leichte Gespräche, die am Schluß des Abschnittes *nochmals ernsthaft und bedeutend* (273, 13) werden.

[31] Diesen Bezug hat auch Ittenbach (l.c. 343) gesehen: „So klingt im Waldgespräch die italienische Erzählung ... an".

Für den Gesamtabschnitt IX ist — wie schon erörtert — eine Parallele nur angedeutet: der gleichläufige Abschnitt III, Waldbesuch, ist ihm keineswegs gleichwertig, das Gewicht ruht einseitig beim *Don Juan*. Und wie diese Sonderstellung schon in Stoff und äußerer Form aufgezeigt wurde, so erweist sie sich auch in der Ausstrahlung der Bezüge. Mehr als irgendein anderer ist dieser Abschnitt rundum in ungewöhnlichem Ausmaß verzahnt.

Insonderheit mündet in IX alles ein, was den *Don Juan* angeht. Während I die Tatsache bringt (213,2), folgt in IV die Erklärung, warum die Oper in Prag zuerst aufgeführt wird (220,33), und die zeitgenössische Beurteilung der Oper (222,34—223,9). Im Mittelkomplex wird das Tanzliedchen komponiert. Der Abschnitt IX vereinigt alles: Entstehungsgeschichte, Vorspielen, Mörikes einfühlende Würdigung, aber auch die Vorschau auf die Prager Aufführung (268,14), das Urteil der Zeitgenossen (273,1). Vgl. etwa IV: *es werde dieser 'Don Juan' ... die gesamte musikalische Welt ... auf den Kopf gestellt ... haben*, und IX: *wenn 'Don Giovanni' nicht aller Welt den Kopf verrückt ...* Im Epilog hallt der *Don Juan* in Eugenie nach (275,9). — Weiters verzahnt ist IX mit anderen Abschnitten durch die Todesahnungen, die in IV und VIII anklangen, in IX verstärkt werden und von hier aus im Epilog zusammengefaßt sind (vgl. unten S. 61f.). — In der Literatur wurden noch andere, einzelne Bezüge festgestellt[32]. —

Dieser starken und vielseitigen Verflechtung gegenüber ist die Verbindung von IX zu seinem Gegenabschnitt III äußerst schwach (oben S. 54) und verhindert nur, daß die sonstige Ausgewogenheit des Gesamtaufbaus vollends zerstört wird. Ebenso tun dies — auf ihre Weise (oben S. 60) — die engeren Bezüge zum Mittelabschnitt VI.

Ungefüge und mächtig lastet der Abschnitt IX in der sonst so harmonischen und klaren Architektur des Werkes, nur in schwacher Verklammerung fügt er sich ein, immer wieder eigenständig. So weit wird das Ergebnis vom Aufbau, von der Form aus sichtbar; endgültig kann die Sonderstellung von IX erst erfaßt werden, wenn die Verbindung von Form und Gehalt erörtert wird.

Mit der Abreise (X) endet die Mozarthandlung, die in II begonnen wurde. Damit endet auch der paarweise Gleichlauf der Abschnitte. Das Folgende ist schon im Satzbild durch eine Trennungslinie abgesetzt.

Was dergestalt vom Dichter selbst abgegrenzt wird, ist eine Rückschau, ein Epilog (XI)[33]. Kompositorisch drückt sich dies darin aus, daß der Epilog keinen gleichläufigen Gegenabschnitt hat, wohl aber mit allen vorhergehenden Abschnitten durch Übereinstimmung oder Kontrast verknüpft ist. Er greift

[32] So Seuffert (l.c. 36): „Daß er genießend und schaffend gleichwenig Maß und Ziel kannte, ist durch ... das trotz Konstanzens Einspruch bis lange nach Mitternacht ausgedehnte Beharren in der Schloßgesellschaft und durch Mozarts Bericht über die nächtliche Komposition des Don Juan-Finales dargestellt". Oder Pongs (l.c. 271): „Im höchsten Augenblick der Schöpferfülle der Gedanke an das Ende ... Das Wort des Eingangs kehrt uns zurück, daß Mozart *ein stetiges und reinbefriedigtes Gefühl seiner selbst doch lebenslang entbehrte*". — Den Vortrag des *Don Juan* bezieht Ittenbach (l.c. 352) auf den Vortrag des Tanzliedchens (in VII), Hofacker (l.c. 113) dagegen auf den Vortrag des Konzertes (in V). Beides ist je nach dem Blickpunkt berechtigt, aber der Gesamtaufbau duldet es nicht, die beiden unbedeutenderen, mit wenig Zeilen abgetanen Stellen in V und VII dem gewaltigen und umfänglichen *Don Juan* an die Seite zu stellen. Es ist sinnvoller, diese beiden kleinen Stellen aufeinander zu beziehen (wie oben S. 57) und dem *Don Juan* seine Einzelstellung zuzubilligen.

[33] Ähnlich Ittenbach (l.c. 353): „In diesem nun rein elegischen Ton wiederholt sich die gleiche Melodie", und Mautner (l.c. 217): „Ein Rückblick, gibt er nochmals den Sinn der Erzählung in nochmals verdichteter Form".

die Ahnungen über Mozarts frühen Tod, die sich durch die ganze Novelle ziehen, in starker Betonung auf. In ihrer Trägerin, Eugenie, steigert sich, was bisher durchschien, zur Gewißheit. Das so genannte böhmische Volkslied — eine letzte Zusammenfassung der Todesahnungen in neuer Form[34] — läßt sie in Tränen ausbrechen.

Die Todesahnungen sind oft behandelt worden; vom Standpunkt der Komposition aus erhalten sie ein neues Gewicht. Sie sind folgendermaßen aufgebaut: die Novelle beginnt mit heiterer Lebensbejahung (III), die bald in das Gegenteil, in Lebensangst, umschlägt. Die *schmerzliche Betrachtung* des Dichters setzt weiter fort, leitet dann ausklingend in das frohe Zukunftsgespräch über (IV). Den gesamten dreiteiligen Mittelkomplex erfüllt reine Heiterkeit, nirgendwo ist hier die geringste Anspielung auf den Tod zu finden[35]. In der Erzählung Konstanzes (VIII) beginnen die Anspielungen so allmählich wieder, wie sie im gleichläufigen Abschnitt IV allmählich aufgehört hatten; sie verstärken sich in IX, *Don Juan*, immer mehr. Der Epilog bringt Höhepunkt und Abschluß. Diesen spricht Mörike in Versen aus.

Damit ist der vorweggenommene Aufbau aus dem Stoff und dessen Maßen und aus den Innenbezügen begründet[36]. Er wird durch die Beachtung anderer Gestaltelemente erhärtet; es sind dies die Verhältnisse von Zeit, Ort und Personen. Die vielen Zeit- und Ortsbestimmungen, welche die Handlung der Novelle im Gefolge ihres chronikartigen Gehabens genau festlegen, stehen an kompositorisch wichtigen Stellen. Die Gliederung des Zeitablaufes und die Verteilung der Schauplätze ist dem Gesamtaufbau kongruent.

Zeit und Zeitabfolge in der Novelle vermitteln zahlreiche Zeitangaben, die sich alle nur an den Grenzen der einzelnen Aufbauabschnitte finden.

An der Spitze der Exposition (I) und damit des ganzen Werkes steht die Fixierung der absoluten, pseudohistorischen, erzählten Zeit: *Im Herbst des Jahres 1787* (213,1). Der Reise-Abschnitt (II) bestimmt mit seinem Anfang die absolute Zeit noch genauer (vgl. oben S. 54): *Am dritten*

[34] Mautner (l.c. 218) hat das Lied eingehend betrachtet und als „konzentrierte symbolische Rückschau auf die ganze Novelle" erkannt, ähnlich Ittenbach (l.c. 354): „Im Lied kehrt die Form[?] der Erzählung . . . in reinen Bildern wieder".

[35] Seuffert (l.c. 40) findet, daß die Todesfurcht Mozarts „in der Mitte" betont werde. Es ist nicht erkennbar, welche „Mitte" damit gemeint sein könnte.

[36] Einige Einzelheiten des dargestellten Aufbaus können in der Literatur verstreut gefunden werden, aber nur Einzelheiten. — In Hofackers Aufbau treffen sich manche Glieder mit Abschnitten unseres Aufbaus, andere weichen stark ab: unserem Abschnitt V entsprechen bei Hofacker die vier Glieder I d, e, f, g, oder unserem Abschnitt IX die sechs Glieder II d, e, f, g, h, i; dagegen bilden aus unserer Darstellung das Ende von V, ganz VI und der Großteil von VII zusammen nur das einzige Glied I h bei Hofacker oder unsere Abschnitte X und XI zusammen Hofackers „Nachspiel". Den wesentlichen Unterschied zwischen beiden Auffassungen macht die verschiedene An- und Zuordnung der einzelnen Abschnitte oder Glieder aus. Auch Hofacker stellt immer zwei zusammen, aber nicht symmetrisch zu einem Mittelpunkt, sondern in zwei Hauptteilen (s. oben S. 46). — Von den vier großen Teilen, die Ittenbach in der Novelle sieht, umfaßt der erste unsere Abschnitte I—IV, der zweite die Abschnitte V—VII, also den Mittelkomplex, der dritte den Abschnitt VIII und der vierte die Abschnitte IX—XI (s. oben S. 48).

Reisetag, den vierzehnten September, gegen eilf Uhr morgens (213,4). Im Eingang des Waldbesuches (III) wird diese absolute Zeitangabe aufgegriffen und in eine für die Fabel verbindliche, also relative, abgewandelt, wenn Mozart sagt: *Durch wieviel Wälder . . . sind wir nicht heute, gestern und ehegestern schon passiert* (214,16). Am Ende des Gespräches (IV), zum nächsten Abschnitt überleitend, heißt es: *Es sollte in dem Ort . . . Mittag gehalten werden* (227,7).

Abschnitt V beginnt im Wirtshaus mit der *Bestellung des Essens* (227,13), das Ehepaar muß aber noch warten, *bis der Tisch bereit wäre* (227,29). In der Mitte des Abschnittes, im Anfang seines zweiten Teiles, wird darauf zurückgegriffen: *der Tisch sei schon lange bereit* (232,35). Der Abschnitt endet mit dem Festmahl im Schloß: *Man nahm die schicklich ausgeteilten Plätze ein* (237,7) und alles *schien einen ausgedehnten Schmaus zu verkünden* (237,20). Dieser Schmaus zieht sich mit seinen Einlagen und Ausdehnungen über die beiden nächsten Abschnitte (VI u. VII) hin, die daher keine eigenen Zeitangaben enthalten.

Allen nun folgenden Abschnitten ist wiederum eine Zeitangabe vorangestellt, nur der Epilog entbehrt ihrer. Es beginnt auf diese Weise der Abschnitt mit Konstanzes Erzählung (VIII): *Der Abend war herbeigekommen, die Sonne nah am Untergehen* (253,29); der Abschnitt des *Don Juan* (IX): *Es war schon fast acht Uhr* (266,20), der außerdem noch mit einer Zeitangabe schließt: *Erst lange nach Mitternacht* (273,17); die Abreise (X): *Den andern Tag . . . um zehn Uhr* (273,19).

Mit einer einzigen Ausnahme — nämlich einer Bemerkung Konstanzes, von der gleich zu reden ist — finden sich also alle Zeitbestimmungen im Eingang oder Ausgang, meist sogar als Beginn der einzelnen Abschnitte.

Wie die Zeitangaben durch ihre Stellung das Kompositionsgerüst versteifen, so fallen die Zeitabschnitte mit den Abschnitten des Aufbaus zusammen[37]. Die ganze Fabel umfaßt den dritten und den Anfang des vierten Reisetages, sie füllt die Spanne von 24 Stunden aus: von 11 Uhr des 14. September 1787 bis 10 Uhr des folgenden Tages. Davon fallen der Waldbesuch und das Gespräch auf den Vormittag, die drei mittleren Abschnitte auf den Mittag, freilich einen lange hinausgezogenen Mittag, die Erzählung Konstanzes auf den späten Nachmittag, der Vortrag Mozarts auf den Abend und in die Nacht, die Abreise auf den nächsten Morgen. Der Epilog schwingt nach.

Die einzelnen Abschnitte verhalten sich demgemäß wie im Aufbau auch in der Zeitverteilung: der Mittelkomplex dieser Geschichte eines Tages spielt zu Mittag des Haupttages (V, VI, VII). Er wird umrahmt von dem Gespräch am Vormittag und der Erzählung Konstanzes am Nachmittag (IV—VIII). Beide Reiseabschnitte spielen gleichläufig am Morgen (II—X). Nur der Abschnitt des *Don Juan* (IX) fällt wie im Aufbau so auch in der Zeit heraus, er steht allein im Dunkeln, ihm ist die Nacht vorbehalten. Seine gewichtige Stellung erhellt innerhalb des Zeitgerüstes noch daraus, daß er den zeitlichen Mittelpunkt dieses Gerüstes aus 24 Stunden in sich schließt, worauf Konstanze ausdrücklich aufmerksam macht: *gleich ist es elfe* (268, 30). Diese Zeitangabe weicht durch ihre Stellung mitten im Abschnitt von allen anderen ab.

Bisher wurde nur der Zeitverlauf des handelnden Teiles der Novelle erörtert. Die in den Fabelgang eingegliederten Berichte und Erzählungen haben da-

[37] Im „Zeitgerüst des Erzählens" sieht Günther Müller (Deutsche Vierteljahrsschrift 24, 1950, S. 1ff.) „ein Aufbau-Element der dichterischen Gestalt".

neben ihre selbständige chronologische Fixierung, die ebenfalls jeweils an der Spitze steht[38].

Im Gespräch des reisenden Ehepaares wird eingangs der Vormerkkalender Mozarts und das Jahr *fünfundachtzig* (216,30) genannt. Das folgende allgemeine Gespräch verlangt keine Fixierung. — Die zweiteilige Erzählung Mozarts (vgl. oben S. 59) bezeichnet die Zeit an allen Knotenpunkten: nach einer Einleitung beginnt der erste Teil: *Im Frühling 1770* (238,18); der Absatz, der von diesem ersten Teil zum zweiten überleitet, beginnt: *Es sind nun siebzehn Jahre her* (242,30) und schließlich steht im Beginn des zweiten Teiles: *Vor zwei Monaten* (243,13). — Die Geschichte des Baumes erinnert im Anbeginn an *das mehr als hundertjährige Gedächtnis einer ausgezeichneten Frau* (246,13). Durch die Nennung des Hofes Ludwigs XIV. und einiger historischer Persönlichkeiten wird die Geschichte nach der absoluten, historischen Zeit hin noch enger umgrenzt und mit der Bemerkung *wohl fünfundzwanzig Jahre* (247,16) in der relativen, der Fabelzeit weitergeführt. — Die Erzählung Konstanzes wird mit der Datierung *Vorletzten Winter* (254,22) eröffnet, das ist 1785, sie spielt also im selben Jahr, mit dem ihr Gegenstück, das Gespräch des Ehepaares, anhebt. Ungezwungen, der lebhaften Erzählung angemessen, folgen andere Zeitangaben: *drei Wochen lang* (256,5), *um drei Uhr früh* (256,21), *kurz nach Mittag* (257,16), *es war ein warmer . . . Sommernachmittag* (258,9), *die ganze nächste Woche* (264,20), *an einem Sonnabend* (264,23). Nachrechnen darf man freilich nicht, so genau die Datierung aussieht, denn wie stimmt der *Winter* mit dem *Sommernachmittag* überein, die beide außerdem durch *damals geschah es nun* (256,10) verbunden sind? — Im Gespräch, das zu Mozarts Erzählung von der Komposition des Finale überleitet, tauchen schon die Zeitangaben *um eben diese Stunde in der Nacht* (268,36) und *vor drei Wochen* (269,1) auf, die Erzählung selbst beginnt: *Ich kam nach zehne* (269,3) und schließt mit *es ging stark auf viere* (272,10) und *um sechse* (272,12).

Auch die örtlichen Verhältnisse in der Novelle bestätigen die Gliederung des Gesamtaufbaus. Die Schauplätze stimmen mit den Aufbauabschnitten überein; die Ortsbestimmungen finden sich hauptsächlich am Beginn oder Ende dieser Abschnitte, wenn auch — entsprechend der Aufteilung des Schauplatzes — nicht so gleichmäßig wie die Zeitbestimmungen.

Die Exposition (I) gibt das Ziel an: *Reise nach Prag* (213,2), der Beginn des Reiseabschnittes (II) bringt den augenblicklichen Standort: *dreißig Stunden Wegs von Wien . . . jenseits vom Mannhardsberg . . . Mährische Gebirg' . . .* (213,5). Den Waldbesuch (III) eröffnet der Blick auf die Landschaft vom Reisewagen aus: *Man war eine sanft ansteigende Höhe zwischen fruchtbaren Feldern, welche hie und da die ausgedehnte Waldung unterbrachen, gemachsam hinauf und jetzt am Waldsaum angekommen* (214,13); der Beginn des Gesprächsabschnittes (IV) setzt diese Schilderung fort: *Als beide wieder in dem Wagen saßen und sich die Straße jetzt nach einer kurzen Strecke ebenen Wegs allmählich abwärts senkte, wo eine lachende Gegend sich bis an die entfernteren Berge verlor* (216,11); das Ende dieses Abschnittes schließt sie ab: *Sie waren unterdessen längst ins Tal herabgekommen und näherten sich einem Dorf, das ihnen bereits auf der Höhe bemerklich gewesen, und hinter welchem sich unmittelbar ein kleines Schloß von modernem Ansehen . . . in der freundlichen Ebene zeigte* (227,3). Mit dem Gesprächsabschnitt ist — weder Held noch Leser kund — die Reisebegebenheit der Novelle zu Ende; die Fahrt des Ehepaares wird durch Landschaftsschilderungen umrahmt. Die zitierte rahmenschließende Stelle enthält die Vorausdeutung auf den künftigen Schauplatz; diese Vorausdeutung wird im letzten Satz des Abschnittes ver-

[38] Der Aufbau-Abschnitt ist dem erzählenden Einschub übergeordnet; er umfaßt auch dessen äußere Eingliederung. So beginnt die Erzählung Konstanzes als Aufbauabschnitt (VIII) mit der Zeitangabe: *Der Abend war herbeigekommen* (253, 29), während die Erzählung selbst erst mit den Worten *Vorletzten Winter* (254, 22) beginnt.

breitert wiederholt: *Der Gasthof, wo sie hielten, lag vereinzelt am Ende des Dorfs bei der Straße, von welcher seitwärts eine Pappelallee von nicht sechshundert Schritten zum herrschaftlichen Garten führte* (227,9). Der Satz läßt zum neuen Schauplatz blicken: die Pappelallee weist wie ein Zeiger zum gräflichen Park.

Diesen betritt Mozart — nach dem kurzen überleitenden[39] Aufenthalt im Wirtshaus, *im „Weißen Roß"* (wie es erst später, 238,5, genannt ist) — im Abschnitt V: *Er ging und hatte bald den kurzen Weg bis zu dem offenen Gattertor zurückgelegt, dann langsam einen hohen alten Lindengang durchmessen, an dessen Ende linker Hand er in geringer Entfernung das Schloß von seiner Fronte auf einmal vor sich hatte* (227,33). Der Lindengang setzt gewissermaßen die Pappelallee im gräflichen Bezirk fort[40]. Schloß und Park, die nun bis zum Schluß den Ort der Handlung bilden, werden geschildert, besonders genau die Stätte des Abenteuers, die *Gitterlaube* (228,14). Nur im zweiten Teil des Abschnittes V verläßt man noch einmal diesen Schauplatz, um vorübergehend den vorigen, das Wirtshaus, aufzusuchen: Graf Max holt Konstanze. Wie die gräfliche Welt sich durch Vorausdeutungen in der Reise-Welt angekündigt hatte, so ragt diese nachklingend in jene neue herüber. Das Innere des Schlosses war schon vordem, am Ende des ersten Teiles des Abschnittes V, als Schauplatz aufgeschienen, aber nur mit *Gängen und Treppen* (231,6) und einem *Vorzimmer* (231,7). Erst jetzt werden seine Haupträume betreten: das, erst später so benannte, *große Zimmer*, in dem der *Flügel* (234,31) steht; von diesem Zimmer *verfügte die Gesellschaft sich nach dem geschmückten runden Speisesalon* (237,3), welcher den Schauplatz für den Schluß des Abschnittes V, den ganzen Mittelabschnitt VI und ein langes Stück des Abschnittes VII bildet, bis man gegen dessen Ende hin wieder *zum Klavier ins große Zimmer nebenan* (253,13) zurückeilt. Zwei Räume des Schlosses sind als Schauplatz also dergestalt angeordnet, daß die Handlung im großen Zimmer zuerst und hernach, also rahmenartig, vor sich geht, dazwischen aber, umschlossen, im runden Salon die Mitte der Novelle spielt. Und es muß auffallen, daß dieser Salon, der nur das Mittelstück des Mittelkomplexes beherbergt und sonst nicht mehr vorkommt, von außergewöhnlicher Gestalt ist: er ist rund. Ist es abwegig, darin ein Sinnbild für den Einklang unseres Dichtwerkes zu sehen?[41]

Der Beginn des Abschnittes von Konstanzes Erzählung (VIII) führt in den *Garten* (253,31) mit dem *Hauptweg* (253,36) und einem *runden, von einem hohen Rebengeländer zur Hälfte umgebenen Hügel, von wo man in das offene Feld, auf das Dorf und die Landstraße sah* (253,37), auf die Landstraße also, die schon vorher, während der Reise und beim Halten vor dem Wirtshaus (s. oben), und dann wieder nachher, bei der Abreise Mozarts (s. unten), ausdrücklich erwähnt ist. Im Ganzen also ein Ausblick von dieser gräflichen Märchenwelt in die Reise-Welt, in den Alltag, aus dem Mozart kam und in den er zurückkehren muß, eine Vorbereitung mithin der Erzählung Konstanzes auf eben diesem Hügel, dem wiederum das Beiwort rund gegeben ist.

Der Schauplatz, an dem Mozart aus seinem *Don Juan* vorspielt (IX), ist das große Zimmer mit dem Flügel. Der Dichter nennt vorerst keinen Ort, erst der Epilog bezeichnet ihn, als Eugenie den verlassenen Flügel schließt. Der Abschnitt der Abreise (X) spielt *im Schloßhof* (273,21), an seinem Ende fährt das Ehepaar *im raschen Trab nach der Landstraße zu* (274,8). Damit sind Mozart und seine Frau vom Schauplatz abgetreten, sie kehren aus dem beglückenden Erlebnis,

[39] In den dem Schloß entstammenden Möbeln des Wirtshauses sieht Ittenbach (l.c. 345) „Boten", welche die gräfliche Welt vorausschickt — eine glücklich gefundene Vorausdeutung.

[40] Hofacker (l.c. 108) und Ittenbach (l.c. 345) erwähnen zwar den Lindengang, übersehen aber die Pappelallee.

[41] In diesem Zusammenhang ist der Hinweis Leo Spitzers (Trivium IX, 1951, S. 134ff. und A. 2) aufschlußreich, daß „das echte Kunstwerk . . . nach Mörike immer in sich geschlossen" sein müsse. Diese kunstphilosophische Einsicht aber liebe er in „der sinnlichen Form des in sich geschlossenen Kreises" auszudrücken, so in der doppelten Kreisform der schönen Lampe im Gedicht *Auf eine Lampe*. Auch in *Corinna* und *Die schöne Buche* sei zu beachten, „wie sehr diesem alles Eckige abrundenden Dichter . . . die Kreisform ein Symbol der Geborgenheit in Ausgeglichenheit sein mußte".

das die Novellenhandlung ausmacht, in den Alltag zurück. Die Weiterreise wird nicht mehr geschildert, sondern mit einer kurzen Bemerkung, die den Abschnitt X beschließt, abgetan: *Der Graf ließ sie bis Wittingau fahren, wo Postpferde genommen werden sollten* (274,9). Statt dessen tritt im Epilog (XI) nochmals der alte Schauplatz, das Schloß und der *Garten* (275,13) hervor, besonders aber das *große Zimmer* (275,24) mit *dem Klaviere* (275,28), an dem Mozart *noch vor wenigen Stunden* (275,29) gespielt hatte. Dadurch wird die Rückschau, die dieser Schlußabschnitt bietet, im Räumlichen aufgenommen.

Es spielen die Abschnitte II, III, IV auf der Reise; das Wirtshaus am Schluß von IV und am Anfang von V macht den Übergang. Vom Mittelkomplex an (ab V also) ist das gräfliche Schloß und sein Park der Schauplatz; und zwar beide lediglich im eröffnenden Abschnitt V und im schließenden XI, während sich die umrahmten Abschnitte entweder auf den Schauplatz Schloß (VI, VII, IX), auf den Garten (VIII) oder auf den Schloßhof (X) beschränken. Von diesem gräflichen Bezirk aus schweift der Blick am Anfang, in der Mitte und am Ende auf den Reisebezirk: Max holt Konstanze aus dem Wirtshaus, vom Hügel aus erblickt man Dorf und Landstraße, Mozart fährt wieder der Landstraße zu.

Wie die Handlung der Novelle sind auch wiederum die eingeschobenen Berichte und Erzählungen als solche örtlich genau fixiert.

Mozarts Erzählung spielt in *Italien. Wir gingen von Rom nach Neapel . . . in einen königlichen Garten, die Villa reale, bei der prachtvollen Straße geradhin am Meer gelegen . . . Gerade vor sich hat man den Vesuv* (238,19—239,2). — Die Geschichte des Baumes beginnt *in Frankreich* (246,21), am *Hofe Ludwigs XIV.* (246,22), *zu Trianon, auf der Terrasse des Gartens* (247,12). Der Baum wird dann *mit nach Deutschland* (247,15) genommen. — In der Erzählung Konstanzes finden sich Wiener Ortsangaben in dichter Folge und in großer Genauigkeit (bes. 258,8—23); sie bewirken Lebhaftigkeit und Farbe und vermitteln durch ihren bunten Wechsel den Eindruck von Mozarts ruheloser Unstetigkeit[42].

Nicht anders unterstützt die Gruppierung der Personen den erkannten Aufbau[43]. In den Abschnitten bis IV tritt Mozart mit seiner Frau allein auf. Am Ende von IV wird vorausdeutend und noch zusammenhanglos der Name der Familie genannt, die Mozart aufnehmen wird: *Grafen von Schinzberg* (227,7), übrigens das einzigemal.

Nebenpersonen bewegen sich während des ganzen Fabelablaufes im Hintergrund. Bis IV ist es der *Schwager* (214,21). Er wird nur nebenher erwähnt und da weder fahrend noch blasend, was eine spätromantische Dichtung sich nicht hätte entgehen lassen. Er wird in V abgelöst von den Wirtsleuten, die ihrerseits wieder von der *Dienerschaft* (231,11) im Schloß verdrängt werden. Aber übereinstimmend mit den Veränderungen des Schauplatzes werden auch *Postillon* (232,36; 234,13) und *Wirtstochter* (234,5) nachklingend noch einmal genannt.

Im Abschnitt V leitet Mozarts Auseinandersetzung mit dem Gärtner, *Velten* (232, 5), über zur gräflichen Familie, die sich nach und nach versammelt und

[42] Ittenbach (l.c. 350) vermutet, daß Mörike dadurch Mozarts „allmähliche Befreiung aus dem verleideten täglichen Umkreis darstellen" wolle.

[43] Die Personen unterzieht Seuffert (l.c. 34) einer kurzen Betrachtung, aber nicht vom Aufbau aus.

das reisende Ehepaar in ihren Kreis aufnimmt. Der Mittelabschnitt VI wird für Mozart allein ausgespart, nur Eugenie, die nach ihm wichtigste Gestalt, darf darin kurz das Wort ergreifen. Vorher und nachher, in den Außenabschnitten des Mittelkomplexes also (V u. VII), kommen alle Personen der Gesellschaft zum Sprechen oder Handeln.

Der Graf zeigt sich nach anfänglichem Ärger als *der dicke, gutmütige... Mann* (231,21) und wirft, wo er kann, seine Späße ein. Die Gräfin dringt auf Mozarts Einladung und macht für sich gescheite Beobachtungen. Ihr Sohn Max holt Konstanze und trägt sein Gedicht vor. Eugenie singt die Arie der Susanna und das Brautliedchen. Franziska bringt den Kupferstich und läßt sich von Mozart küssen. Das Fräulein Tante erhebt ihr Glas auf den Meister. Obwohl der Bräutigam Eugeniens mit ehrenden Worten bedacht wird, steht er doch auffällig im Hintergrund, wohl weil er vor Mozart als Gegenpart Eugeniens zurücktreten muß. Kein Wort sprechen die Eltern Franziskas. — Alle mitsammen sitzen sie *zu elfen ... an der Tafel* (237,15), an der Mozart seine Geschichte erzählt.

Im Abschnitt der Erzählung Konstanzes (VIII) teilt sich die Gesellschaft in *Damen* und *Herrn* (253, 31/2), sie vereinigt sich wieder zum *Don Juan*-Vortrag (IX). Vor Mozart und der Musik tritt die Gesellschaft fast ganz zurück; dennoch wird in lockerer Weise fast jedes einzelnen gedacht.

Der Graf ruft nach Wein und versucht, Mozart zum Bleiben zu bewegen. Die Gräfin stellt eine Frage. Eugenie ist die ideale Zuhörerin. Mozart scheint *vornehmlich einzelne Bemerkungen des Barons mit Interesse und Wohlgefallen aufzunehmen* (268,13). Max wird gerade genannt. Franziska prophezeit der Oper alles Gute. Ihre Eltern werden wieder übergangen, ebenso jetzt das Fräulein Tante.

Nach dem Scheiden Mozarts in X nennt der Epilog (XI) nochmals alle Personen des gräflichen Kreises. Franziskas Eltern und die Tante fahren weg, die andern bleiben zwar, aber sie werden von der Gestalt Eugeniens, *von welcher vorzugsweise hier die Rede ist* (274, 21), verdrängt. Und wie am Anfang das Ehepaar Mozart allein aufschien, steht nun Eugenie allein im Blickfeld.

*

Gehalt und Form, die unzertrennlichen Elemente jeglichen Kunstwerkes, bedingen einander. Es ist bisher die Form der Mozartnovelle untersucht worden, der Aufbau, der nun zum Gehalt und zur Wesensart des Werkes leiten muß, um sich daran zu bewähren. Damit wird erfüllt, was auch Wolfgang Kayser empfahl: daß die Untersuchung des Aufbaus zur Erkenntnis des Gehaltes und damit zur Deutung des Kunstwerkes führe[44].

Unser Aufbau rückt an die architektonisch wichtigste Stelle, in die Mitte, die Erzählung Mozarts — eine „Einschaltung" also, wenn man will, eine der vielfach gerügten Einschaltungen. Daraus schon ist erkennbar, daß die sogenannten Einschaltungen nicht lästiges Beiwerk sind, sondern ihre Aufgabe haben und ebenso schwer wiegen wie die Fabelbegebnisse.

[44] Wolfgang Kayser, „Das sprachliche Kunstwerk" 2. Aufl. Bern 1951, S. 224 f.

Der Mittelabschnitt ist mehrfach ausgezeichnet: Mozart allein spricht, und zwar von sich selbst. Was er erzählt, ist nicht nur ein Erlebnis und, bedeutsam genug, die Schilderung seines Schaffensvorganges, sondern darüber hinaus ein Gleichnis seiner Musik und seines Geistes überhaupt. Mozart steht also äußerlich und innerlich im Mittelpunkt des Aufbaus. Und dies weist hin auf die Wesensart unserer Novelle: sie ist eine Figurennovelle, keine Handlungsnovelle[45].

Eine Figurennovelle gehorcht eigenen Gesetzen, sie darf nicht wie eine Handlungsnovelle beurteilt werden. Sie hat keinen „Falken", denn die Handlung hat bei ihr andere Aufgaben, es geht bei ihr um die Figur, hier um Mozart. Daher sind auch in diesem Betracht die Einschaltungen ebenso wichtig wie die Handlung, sie beleuchten den Helden nicht anders als die Handlung ihn beleuchtet. Mörike selbst kann als Kronzeuge sprechen: *Meine Aufgabe bei dieser Erzählung war, ein kleines Charaktergemälde Mozarts (das erste seiner Art, soviel ich weiß) aufzustellen*[46].

In diese Richtung führende Beobachtungen sind schon angebahnt und ausgesprochen worden[47]. Die vorliegende Untersuchung glaubt desungeachtet ihr Daseinsrecht zu haben, weil sie ihr Ergebnis in Ansehung der Gestalt der Dichtung formt und vom Aufbau aus zur Erkenntnis der Figurennovelle vorstößt[48]. Diese Erkenntnis festzuhalten, scheint um so nötiger, als sich die richtigen Ansätze Seufferts und anderer nicht durchzusetzen vermochten. Bis in die jüngste Zeit ging man immer wieder davon aus, daß jede Dichtung, die auf den Namen Novelle Anspruch erhebe, eine Handlungsnovelle sein müsse. Daß dabei die „Einschaltungen" störend, als Beiwerk, als „Arabesken"

[45] W. Kayser (l.c. 354ff.) findet in Figur, Raum und Geschehen die drei Strukturelemente, aus denen sich die epische Welt aufbaut. In dieser Erkenntnis sieht er dann den innersten Kern des Kunstwerkes aufgedeckt, von dem „Ganzheit und Zusammenwirken aller Schichten in der Erzählung zu verstehen" seien (368).

[46] „Eduard Mörike, Briefe" hg. v. Friedrich Seebaß, Tübingen 1939, S. 730: Brief an den Verleger Cotta vom 6. Mai 1855.

[47] Neben Brandl (s. oben S. 45) und Hering (s. oben S. 47) vor allem weitblickend und einfühlend durch Seuffert: es sei „alles nur ausgemalt zur Erwahrung des Mozartbildes" (l.c. 32), „Keine Ereignisse veranlassen einen inneren Konflikt. Die Geschichte ist künstlerisch auf einen Tag eingeengt, weil sie eben keine Entwicklung in sich trägt; der eine Tag hält die Glieder zusammen, er wird dadurch bedeutend. Bedeutend durch die Person Mozarts, nicht durch die Vorgänge; denn ein Besuch mit 'seltsamer' Einführung, mit gegenseitigen Ehrungen und Schenkungen, ist nichts Bedeutendes" (l.c. 39). — Sandomirsky berührt die „Herausarbeitung der Mozartfigur" nebenbei: „Der Dichter gibt eine Hauptperson, einen Helden" (l.c. 67f.). — Ittenbach: es „liegt das wirkliche Geschehen fern von den Ereignissen, die es zusammenzuhalten scheinen; es spielt in einer von ihnen verschiedenen Ebene, in der die zugrunde liegende Handlung selbst nur die Rolle eines bestimmten Motivs hat, dessen verkettete Wiederkehr wohl die Handlung bindet, aber nicht ihren Grund abgibt. Wer nur dem Faden der Handlung folgt, den wird die Erzählung ein Labyrinth dünken, voll unübersichtlicher Kreuz- und Quergänge, Sackgassen, Verschlingungen und öden Stellen" (l.c. 339).

[48] Günther Müller (l.c. 19) betont, daß es nicht genüge, den Sinn einer Dichtung zu erfassen, er müsse als „Gestaltsinn" begriffen werden. „Gerade darauf aber kommt es der morphologischen Dichtungskunde an, Dichtung als Gestalt wahrzunehmen, ihre Sprache als Sprache der Gestalt zu lernen; nicht vom Vollzug der Satzfolgen möglichst rasch zu einer Übersetzung des Eidos ins Gedankliche zu eilen, sondern auf der Führung der Linien, Flächen und Räume zu verweilen."

empfunden wurden, leuchtet ein. Weil man an unsere Novelle mit dem Schema der Handlungsnovelle heranging, war das Hauptaugenmerk auf die reine Handlung gerichtet, man quälte sich ab, den „Falken", die „unerhörte Begebenheit" zu suchen. Diese glaubte man schließlich im Orangenfrevel gefunden zu haben[49]. Die geisteswissenschaftlichen Interpreten erhoben diesen Falken mit vielem Wortgepränge zum Symbol, jeder zu einem anderen, und wollten von diesem aus die ganze Novelle deuten[50]. Wäre der Orangenfrevel wirklich so wichtig, müßte er an einer kompositorisch ausgezeichneten Stelle stehen. Dem ist nicht so, der dargestellte Aufbau hebt ihn in nichts anderem gegenüber hervor. Der Orangenfrevel ist nicht die „unerhörte Begebenheit", die man in ihm sah[51], man wird ihm auch keine derart starke Symbolkraft zusprechen können[52].

Den Angelpunkt der Novelle bildet demnach die Gestalt Mozarts. Für sie ist die Mitte des Werkes ausgespart, um die sich symmetrisch die anderen Abschnitte, immer mit dem Blick auf die Gestalt Mozarts, gruppieren. Der Schluß des Werkes, eine ebenfalls kompositorisch wichtige Stelle, wird durch einen Abschnitt gebildet, der nicht mehr in die Symmetrie einbezogen ist und es gemäß seiner Aufgabe auch gar nicht sein kann. Als Rückschau und elegischer Aus-

[49] B. v. Wiese (l. c. 273ff.) z. B. baut seine Interpretation darauf auf. Was er über den Orangenfrevel sagt, ist an sich richtig, doch würde all dies die Begebenheit noch nicht „unerhört" machen. — J. Müller (l. c. 11) sieht im Motiv des Pomeranzenbaumes den „Falken". — Lenhardt (l. c. 359) scheint zwar weiterzugehen, bleibt aber in Phrasen stecken: „Eine Novelle nennt Mörike seine Mozarterzählung. Aber da ist kein 'Vorfall', der 'einzig' oder gar 'wunderbar' wäre ... Der zerstreute[!] Pomeranzendiebstahl Mozarts, der vorher eine kostbare Flasche Rosée d'Aurore verschüttet hat, ist nichts Unerwartetes. Da herrscht keine knappe Sachlichkeit ... Und doch ist Mörikes 'Mozart' ... eine Novelle. Das Unerhörte ist darin die strahlende Erscheinung des Genius, die sich vom dunklen Grund des Schicksals abhebt. Das Unerhörte ist in uns selbst verlegt, die wir mehr sehen ..."

[50] Walter Heinsius (Deutsche Vierteljahrsschrift 3, 1925, S. 228ff.): „Mozart vergreift sich an dem Eigentum des Grafen, er pflückt eine Frucht ab: die Zeit, wo die Musen herrschten ... ist zu Ende. Sein letzter und größter Sohn pflückte noch einmal eine Frucht von seinem Baum, den 'Don Juan'. Aber dann kam das Ende. Dafür, daß er die Frucht pflückte, den 'Don Juan' schrieb, kam das Ende, denn es war Schuld, einen Baum, der mit dem Vertrocknen gekämpft hatte, und mühsam sein Leben behauptete, seiner Frucht zu berauben, wie es Schuld war, einem unbefriedigten, der Natur entfremdeten Leben Werke abzuringen, die mit all ihrer Überfülle an Wohllaut, Glanz und süßen Melodien nicht darüber täuschen konnten, daß der Boden, dem sie entsprossen waren, schon unterhöhlt, und von Fäulnis zerfressen war. Im Hintergrunde stand die Revolution, die dem Rokoko, stand der Tod, der dessen größtem Sohn das Grab schon schaufelte. Das stellt das Symbol des Orangenbaumes dar, das ist der Sinn der Novelle". — Pongs (l. c. 273): „Wir begreifen jetzt den verborgenen Sinn jener merkwürdigen Begebenheit, um die die Novelle sich baut: Der Künstler, der unbewußt spielend die reife Frucht pflückt und zerschneidet, er erspürt, daß, was reif und vollendet ist, nach dem Schnitt verlangt. So will es der dämonische Sinn der Existenz". — Zemp (l. c. 36): „Indem Mozart an einer der kostbaren, 'nach der Zahl der neun Schwestern' weislich abgezählten Früchte sich vergreift, hat er, ohne es zu wissen, an einem durch Zucht und Bestimmung ehrwürdig Gewordenen, ja am musisch-menschlichen Geiste des Zeitalters selber sich versündigt und damit traumwandlerisch den Fluch erfüllt, der auf seine Sendung gesetzt ist".

[51] Auch dies hat schon Seuffert berührt: „Auch daß der Maestro zunächst als kecker Eindringling auftritt, durch das verträumte Pflücken einer Frucht die vorbereitete Festfreude zu schädigen scheint, gibt nur den Anlaß zum Verweilen, die Auslösung fürs Erzählen, keine 'Geschichte'" (l. c. 33).

[52] Von anderer Seite wendeten sich gegen die geisteswissenschaftlichen Interpretationen schon Eichler (l. c. 280), Mautner (l. c. 208, A. 16; 210, A. 17a), H. Meyer (l. c. 112), auch Wiese (l. c. 279).

blick ist er mit allen Abschnitten verbunden, er schließt dergestalt sinnvoll den Aufbau ab. Dieser klare, symmetrische Aufbau drückt die Ausgeglichenheit und heitere Ruhe aus, die in der Novelle erfreut.

Wie ein erratischer Block aber ragt der *Don Juan*-Abschnitt aus dem ausgewogenen Aufbau hervor. Nur mühsam gebändigt und äußerlich in dessen Form gezwungen, drängt er mit allen seinen Erscheinungsformen, durch Stoff, Länge, Innenbezüge und Zeit, aus dem Formganzen heraus und droht es zu sprengen. Wenn die Gestalt mit dem Gehalt übereinstimmt, muß wie dort auch hier etwas hervorbrechen, was zu dem Harmonischen, Heiteren, Hellen der Novelle im Gegensatz steht, was es stört und bedroht. Dem ist auch so. Die aus dem Rahmen fallende geistige Wucht des *Don Juan*-Abschnittes ist offenbar. Wie verschieden, ja gegensätzlich auch die Urteile über die Ganzheit der Mozartnovelle lauteten — in diesem Punkt sind alle Interpreten einig.

Der *Don Juan*-Abschnitt enthält den „Durchbruch ins Übersinnliche, Unendliche", „das Sprengen der Schale irdischer Gebundenheit" (Hofacker l. c. 111), „die Gewalt des Unendlichen", „das Heroisch-Tragische" (Ittenbach l. c. 352f.), „das Dunkel-Zerstörende-Dämonische" (Pongs l. c. 270), den „Einbruch" des „tödlichen Dies irae-Klanges". „Damit zerreißt der holde Flor geselligen Anstands, der bis dahin alles umgab und zusammenhielt" (Zemp l. c. 43f.). Die *Don Juan*-Musik als „einziger Bereich kommt für solche leichte, verhüllende Behandlung nicht in Betracht" (Mautner l. c. 209). „Die Mozartsche Musik wächst ... mit ... 'Don Juan' weit über den Raum der Gesellschaft hinaus". Sie „spiegelt ... das Sprengende, Maßlose". „Das Geborgene wird zum Ungeborgenen". „Die furchtbare Musik des 'Don Juan' ..., die alle Grenzen sprengt" (Wiese l. c. 287, 291f.). „Mit einem Schlag ist jetzt die ganze wohlumfriedete Geselligkeit, besinnliche Heiterkeit und spielerische Grazie von Mörikes biedermeierlicher Rokoko-Welt nicht mehr da, dröhnende Posaunen haben die sanften Geigen und Flöten zum Schweigen gebracht, nächtliche Schauer den milden Tagesglanz verscheucht. Den Leser, der bisher lächelnd dem Geschehen gefolgt ist, befällt ein Grauen und die beklemmende Ahnung unausweichlicher Tragik. Die Erde hat sich aufgetan, das Unendliche ragt gespenstisch in die Endlichkeit hinein, das Jenseits verschlingt das Diesseits" (H. Meyer l. c. 112).

So entspricht der Gehalt des Abschnittes völlig seiner Form. Wie die „spielerische Grazie" und Harmonie der übrigen Novelle in der Form ihren Ausdruck findet, so auch das Erschütternde und Auswuchtende dieses Abschnittes. Die ganze Novelle hat ihre Form und ihren Gehalt in der höchsten künstlerischen Weise in Einklang gebracht.

Mörikes Bekenntnis mag als Schlußwort gelten[53]:

Die Form ist doch in ihrer tiefsten Bedeutung ganz unzertrennlich vom Gehalt, ja in ihrem Ursprung fast eins mit demselben und durchaus geistiger, höchst zarter Natur. Nach dem Schulgerechten frage ich nicht, wenn nur Schönheit da ist. Ein schöner Gedanke, ein schönes Gefühl kommt poetisch nur durch die schöne Form zur Erscheinung; ohne sie hat künstlerisch genommen ein schöner Gedanke, eine schöne Phantasie eigentlich keinen Wert. Sie muß daher so vollendet als möglich sein. Sie ist es auch, behaupte ich, welche das Glück des Dichters, ich meine den Beifall, entscheidet. Mit Recht. Denn gute Gedanken, reizende Bilder, Geist usw. können auch andere haben: aber dies alles in harmonischer, unverrückbar geschlossener Form einschmeichelnd uns wiederzugeben, das ist der Vorzug des Poeten; das bestimmt wesentlich seinen Charakter, seinen Wert für alle Zeiten.

[53] Briefe, hg. Seebaß, l.c. S. XVIII.

Kreatur und Element.

Zur Metaphorik von Elisabeth Langgässers Roman „Das unauslöschliche Siegel".

Von

Bernhard Blume (Columbus, Ohio).

I.

Wissen Sie, fragt in Elisabeth Langgässers Roman *Das unauslöschliche Siegel* der Küster François den Herrn Belfontaine, *was schon immer mein größter Wunsch war, wenn ich am Taufbecken ministrierte? Dieses Erlebnis noch einmal mit dem Geist eines voll erwachsenen Mannes vollziehen zu dürfen*[1]. Er fragt es *durchtrieben*; vielleicht, weil er weiß oder vermutet, daß der getaufte Jude Belfontaine dieses Erlebnis tatsächlich gehabt hat. In Wahrheit jedoch hat sich Belfontaine nur einer Zeremonie unterzogen und ist im Grunde ungetauft geblieben; weder Christ noch Jude noch Heide: ein unerlöster und unbegnadeter Einzelner, den das Nichts an sich heransaugt. Erst ganz am Schluß des Buches erlebt er in einem nochmaligen, zwar nicht kirchlichen aber jedenfalls göttlichen Akt der Taufe seine eigentliche Wiedergeburt. Zwischen diesen beiden Taufhandlungen, der ersten, vergeblichen und der zweiten, gültigen, spielt der Roman; er besteht jedoch keineswegs aus der Darstellung der psychologischen Entwicklung, die von dem einen Ereignis zum andern führt, noch weniger freilich aus der Erzählung der äußeren Schicksale des Herrn Belfontaine. Gerade die entscheidenden Wendungen seiner Lebensgeschichte werden vielmehr übergangen oder kaum erwähnt. Offenbar gehört auch das *Unauslöschliche Siegel* zu der immer größer werdenden Gruppe von Romanen, die keine Romane mehr sind[2]; ein Urteil übrigens, in dem die Dichterin selbst mit ihren Kritikern durchaus übereinstimmt[3]. Darüber jedenfalls, was dem Buch fehlt oder was es nicht anstrebt, herrscht im ganzen Einigkeit; was mit ihm jedoch gewollt und allenfalls geleistet ist, ist umstritten. Zugegeben wird eigentlich nur eins, teils willig und teils widerstrebend, — daß es sich im *Unauslöschlichen Siegel* um eine der bedeutendsten Produktionen handelt, die in Deutschland seit dem Kriege erschienen sind.

Wie so oft in der deutschen Literaturkritik hängen Deutung und Beurteilung eines dichterischen Werkes weithin von der weltanschaulichen Perspektive der

[1] S. 448f. Der 1946 erschienene Roman wird nach der 3. Auflage (Hamburg 1949) zitiert.

[2] „Dieser Roman, der kein Roman ist . . .", Clara Menck, „Das Unauslöschliche Siegel", Frankfurter Hefte, November 1947, S. 1165; oder: „Alle eigentlich epischen Elemente . . . sind aus dem Buch, das ohne logischen Zusammenhang von Episode zu Episode springt, verdrängt", a. g. „Theatrum theologicum", Die Gegenwart, 1. Juni 1949, S. 21.

[3] „Sie bekennt sich zu einem brieflichen Wort Hermann Brochs, daß alles Dichten, was nicht über das Dichten hinausgehe, heute keine Geltung mehr habe", Walter Dirks, „Elisabeth Langgässer", Frankfurter Hefte, Dezember 1948, S. 1129.

Betrachter ab. Dieser Streit der Meinungen soll hier weder dargestellt noch um eine weitere Stimme vermehrt werden; im folgenden wird vielmehr ein ganz anderer Zugang versucht, der Weg von der sprachlichen Substanz her. Zunächst ganz unbekümmert um die mögliche Absicht oder Bedeutung des Ganzen soll ein einziges sprachliches Element betrachtet werden: das dichterische Bild. Dies Verfahren beruht auf der Überzeugung, daß die Metaphern innerhalb eines dichterischen Gebildes kleinste Einheiten von besonderer Intensität, Dichte oder Transparenz sind, Fenster gleichsam, durch die man in das Innere eines Dichtwerks sehen kann, oder Meßinstrumente, an denen sich, in einer besonderen Zeichensprache, Temperatur, Spannung, Bewegung oder Gehalt des Ganzen ablesen läßt. Im Falle des *Unauslöschlichen Siegels* zeigt sich nun zunächst eine völlig verwirrende Fülle von Bildern; bei genauerem Zusehen ergibt sich dann freilich, daß gewisse Bilder oder Bildtypen sich beständig wiederholen oder zu einheitlichen Gruppen zusammenschließen und daß die scheinbare Vielheit in Wirklichkeit aus gar nicht sehr zahlreichen größeren Einheiten besteht; ja, man mag es zuletzt erstaunlich finden, wie dieser Roman, dessen Handlung so sprunghaft ist und immer wieder abreißt, von einem Metapherngeflecht durchzogen ist, das sich als so einheitlich und innerlich zusammenhängend erweist, daß, auf dieser Ebene jedenfalls, der Eindruck einer ganz besonderen Dichte und Geschlossenheit entsteht.

Die Aufgabe ist demnach eine doppelte: einmal, die tatsächliche Ordnung festzustellen, die sich hinter dem scheinbaren Metaphernwirrwarr des Romans verbirgt, und zweitens, die seelischen und geistigen Spannungen zu erkennen, auf denen die auffallende Häufung gewisser Metaphernkomplexe beruht. Denn nicht anders als uns die Wiederholung bestimmter Handlungen den Schlüssel zum Charakter eines Menschen liefert, so öffnet uns die Wiederkehr bestimmter Stilelemente den Zugang zum Wesen einer Dichtung. Es ist eine Eigenheit aller wahren Kunst, daß die Gesetzmäßigkeit des Ganzen sich in den Einzelheiten spiegelt, und daß sich von den Einzelheiten auf das Ganze schließen läßt. Da aber die Metapher ein Gebilde ist, das der Hieroglyphe näher steht als dem Begriff, so muß dieser Zusammenhang erschlossen werden.

Unter den Metaphern des *Unauslöschlichen Siegels* finden sich nun weitaus am häufigsten Bilder, die der Welt der Tiere entstammen. Gegen 300 gehören zu dieser Sphäre. Einiges darunter ist freilich ohne wirkliches Gewicht. Wenn jemand emporzuckt wie von der Tarantel gestochen (74), wenn der Bock zum Gärtner gemacht wird (160), wenn einem gesagt wird, er heule mit den Wölfen (191), wenn einer es genießt, Katze und Maus zu spielen (385), wenn man einen mit Hunden hetzt (412), wenn jemand mausetot (84) gefunden wird, wenn Menschen sich als Schaf (123, 294), Schneegans (429), Bestie (352) oder Wolf im Schafspelz (286) beschimpfen, so sind das Redensarten, die nicht der schöpferischen Phantasie der Dichterin, sondern dem Sprachschatz der Allgemeinheit entstammen. Um einen Grad anders ist es schon, wenn das Sprechen, Schreien

oder Lachen von Menschen als Krähen (376), Krächzen (296), Kläffen (363), Fauchen (260, 429), Meckern (251, 292), Knurren (116), Grunzen (112, 390) oder Wiehern (60, 392) bezeichnet wird, wenn von *Pferdegelächter* (60, 67), *Hornochsentönen* (66), von *insektenhaftem* Geschrei (480) die Rede ist oder von einer menschlichen Stimme gesagt wird, sie klinge *wie ein gequälter Vogel* (88) oder wie das *Brüllen einer gereizten Bestie* (400). In manchem dieser Fälle mag man zweifeln, ob es der Dichterin mehr darauf ankommt, die Klangfarbe oder Qualität einer Stimme so sinnlich faßbar wie möglich zu machen, oder ob wirklich Eigenschaften, die sich in unserer Vorstellung mit bestimmten Tieren verbinden, auf Menschen übertragen werden sollen. Auf jeden Fall aber handelt es sich um ein charakterisierendes Verfahren, das sich keineswegs auf die Beschreibung von Stimmen beschränkt, sondern das durch den ganzen Roman geht. Es mögen die Augen eines Menschen gemeint sein, bezeichnet aber werden sie als Krötenpupillen (383), als Kaninchen- (61), Hunde- (75) oder Taubenaugen (353), Augen, die den *Blick einer Hirschkuh* haben (94), die Funken sprühen *wie die Lichter blutjunger Katzen* (299), die den Bewegungen eines anderen folgen wie *die Augen eines Raubtieres* (432). Wenn wir lesen, daß jemand Grillen- (23) oder Kranichbeine (127) hat, so mag das nichts weiter sein als ein drastischer Zug, der die besondere Dünne dieser Beine hervorhebt, so wie andere Mausohren (106) haben oder eine schnabelförmige Nase (195), ein Ziegenmaul (67), eine Hühnerbrust (103), Zähne wie eine Ratte (171) oder Zehen wie ein Baumaffe (182). Haare, die einem *zausigen Rabennest* (207) gleichen, sollen keine Assoziation an das Wesen bestimmter Vögel heraufrufen, sondern beschreiben das Haar einer Frau, die fast besinnungslos durch die Büsche eines Parks gerannt ist, es ist ein Haar, das mit Blättern und Ästchen durchflochten ist. Haar, das aussieht *wie ein abgetragener Fuchsbalg, in dem die Motten waren* (267), ist *schütteres* Haar; es wird ausdrücklich so bezeichnet, es ist ein sinnlich beschreibender Zug, es soll keineswegs andeuten, daß der Mann, von dem die Rede ist, der Küster der Kirche in Senlis, etwa schlau wie ein Fuchs ist. Aber das Haar des Herrn Tricheur, diese *fette, dunkle Substanz, welche sich über die ganze Erscheinung wie ein flaumiges Fell hinzog* (253), ist nicht etwa besonders dichtes Haar, sondern, wie hervorgehoben wird, *mehr ein Merkmal des ganzen Menschen als ein gesonderter Teil seiner Körperlichkeit.* Und als Merkmal des ganzen Menschen ordnet es ihn, Herrn Tricheur, dem Tierreich bei. Aber ob rein beschreibend, ob symbolisch, die Häufung solcher Züge fällt auf; irgendein Zwang scheint am Werk zu sein, der der Dichterin, wenn immer eine neue Figur im Roman erscheint und beschrieben werden soll, wenigstens ein Bild nahelegt, das die Vorstellung tierischer Züge hervorruft.

Mitunter wird es deutlich genug ausgesprochen, was mit dem Vergleich gemeint ist: *dürr wie ein Geißbock* (57), *geil wie ein Affe* (52), *wild und scheu wie die Murmeltierchen* (127), *feige und fett wie eine gemästete Ente* (131), *tapfer und dumm wie die Stiere* (472), — das ist alles unmißverständlich, aber im Grunde

auch viel zu direkt, um interessant oder aufschlußreich zu sein. Manchmal kann man den Übergang von der äußeren Beschreibung zur seelischen Charakterisierung deutlich beobachten. Als Belfontaine sich mit dem Lotterieeinnehmer Gully unterhält, fällt ihm auf, daß der andere *Regenwurmhaut* hat (37). Das derbe Bild stellt uns Gullys Körperlichkeit vor Augen; man sieht die grobe, rote, unebene, großporige Haut. Aber nicht viel später wird Gully zum Regenwurm. Denn nun, indem er ihn in Gedanken als *Regenwurm* (39) bezeichnet, meint Belfontaine den ganzen Menschen, sein kriechendes Wesen, das ihm kurz zuvor den Ausruf *Verdammter Schleicher!* (37) durch den Kopf hat gehen lassen[4].

Der Junge rannte wie eine Katze davon (98): dies soll nur heißen, er rannte sehr schnell davon, es soll vielleicht überdies die Vorstellung der Geschmeidigkeit suggerieren, mit der sich eine Katze bewegt; wenn jedoch Charles Bonmarché *wie ein Kater* sein gewichstes Schnurrbärtchen streicht (292), wenn ihm ein Schnurren in der Kehle sitzt *wie dem Kater am Mäuseloch* (328), dann ist hier nicht von Schnelligkeit die Rede, sondern von jenen *katzenhaften Süchten* (308), von denen auch Hortense Chamant sich nicht frei weiß, Süchte, die den *liebebedürftigen Kater* Bonmarché (301) mit seinem *hasenhaft geilen Gehirn* in ihren Klauen haben (365). Der Matrose endlich, der *wie eine Katze durch das Palmensälchen fegt* (498), ist derselbe Matrose, der mit *wiegenden, gorillahaften Schritten* (430) die Szene des Romans betreten hat, der den Bewegungen Suzettes mit den *Augen eines Raubtiers* folgt, das seiner Beute sicher ist (432), und dessen Zähne, *gierig wie das Gebiß eines Marders* die pulsierende Stelle an ihrer Kehle suchen, wo sie sich festbeißen wollen (434). Als das Opfer eines Raubtieres fällt Suzette. Immer wieder erscheint im Roman das Bild des gejagten und umstellten Tieres, das seinem Verfolger zur Beute wird. So sieht der Verfolger selbst, Bonmarché, die von ihm gejagte Hortense: *wie ein vom Jäger verfolgtes Tier* (303), und so geht es in den Gesprächen zwischen ihm und Quiche hin und her, als der Plan zu dieser Jagd geschmiedet wird: vom *Vögelchen*, das *in das Netz geht* (373), ist da die Rede, vom *Täubchen*, das in das Garn gelockt wird (374). *Ein gefangener Vogel* ist Suzette vor Hortense (368); ein *Tier in der Falle* Helene Gitzler (208), deren Tod in Metaphern vom *verwundeten Tier*, vom *sterbenden Vogel* berichtet wird (245). *In der Haltung eines umstellten Tieres, das den Tod auf sich zukommen sieht*, steht der Pfarrer Mathias vor den Bauern (90), ein Mann, dessen Gang dem eines *gestutzten Raben* ähnlich ist (30) oder einer *angeschossenen Krähe* (186). So sieht ihn auch Belfontaine, ihn, seine Menschenscheu, seine Angst, *sein Bedürfnis, sich wie ein gejagtes Tier in die Höhle zurückzuziehen* (93). Zwar sind diese Gefühle der Bedrohtheit auch Belfontaine nicht fremd; in einem religiösen Streitgespräch wirft er dem Pfarrer

[4] Es ist nicht undenkbar, daß hier eine unbewußte Erinnerung an den Famulus Wagner im *Faust* mitgespielt hat. Seine Charakterisierung als *trockener Schleicher* und als der Mann, der *mit gier'ger Hand nach Schätzen gräbt, / und froh ist, wenn er Regenwürmer findet*, könnte die Assoziation von *Schleicher* und *Regenwurm* hervorgerufen haben.

vor, daß er ihn in den Glauben hinunterstoße *wie ein zu ersäufendes Tier* (225), und mit einem Bild aus der gleichen Sphäre faßt er ein anderes Mal den inneren Zustand der trostlosen Leere zusammen, von der er erfüllt ist: als eine Empfindung fühlt er sie, die ihn ganz beherrscht *wie den gefangenen Habicht, den der Bauer mit ausgebreiteten Flügeln gegen das Scheunentor nagelt* (156). Das ist derselbe Belfontaine, der sich sonst *mit der Sicherheit eines Tieres* bewegen kann, *das nur den ererbten Instinkten seiner Gattung zu folgen braucht* (212). Wenn er und sein Gegner Gitzler sich gegenüberstehen, so erinnern sie an *zwei Tiere, die um die Beute kämpfen* (59). Dies Bild wird in der Folge festgehalten; um den Tisch im Billardzimmer gehen die beiden nicht etwa, sie *umrunden* ihn *tierisch* (63). Und wenn Gitzlers Gesicht *menschlich* wird, so ist das eine Verwandlung, die ausdrücklich erwähnt werden muß (69). Raubtiere: in den Augen des einen mag es flimmern, *als zöge ein Haifisch darunter her* (59), in denen eines andern mag es *wölfisch* aufblitzen (32), — Beutetiere zugleich: dann haben sie Augen wie sie *geschossenes Wildpret, kopfabwärts hängend, hat* (61). Aber zwischen Raubtier und Beutetier ist im Grunde kein Unterschied; Opfer sind sie alle, sich oder andere zerstörend, jagend gejagt, Opfer *mit dem gejagten, trostlosen Tierblick der Wollust* (97); der Freßgier, der Geldgier, der Geschlechtsgier zum Raube gegeben.

Beherrscht von ihren Trieben, bestimmt von ihren Leidenschaften, hilflos, besessen, gehören diese Menschen dem großen Bereich der unerlösten Kreatur an. Dem ordnet sie im Roman der Drogist Mösinger, selber ein Unerlöster, ein. Diesen Menschen, sagt er, *fehlt die Tiefe ... Ins Geistige übertragen: sie haben keine Erinnerung. Theologisch: keine ... Reue. Die Träne fehlt. Genau wie beim Tier* (173). Kein Wunder also, daß die Dichterin immer wieder nach Bildern und Vergleichen aus dem Tierreich greift, um diese kreatürliche Zusammengehörigkeit von Tier und Mensch zu unterstreichen. Was ihren metaphorischen Stil auszeichnet, sind jedoch nicht die Analogien, die sozusagen auf der Hand liegen, Bilder also, die dem Menschen auf Grund bestimmter Eigenschaften ein Tier zuordnen, das diese Eigenschaften isoliert und verdeutlicht. So viele Beispiele es dafür gibt, bezeichnender sind die Fälle, in denen die Tiermetapher nicht das ohnehin Sichtbare noch sichtbarer macht, sondern das Unsichtbare heraufholt. Man hat es vielfach bemerkt, daß die eigentliche Kunst Elisabeth Langgässers nicht in der psychologischen Verknüpfung beruht[5], ein Zug übrigens, den die Dichterin selbst an sich hervorgehoben hat[6]. Was ihr Wesen kennzeichnet,

[5] Etwa: „L'intérêt du roman n'est ni dans l'intrigue, ... ni dans la psychologie des personnages, qui ne sont en dernière analyse que des figures illustrant les grands problèmes théologiques", Bulletin critique du livre français, 1952, p. 90; „Das ... Werk zielt darauf ab, wie in einem Kosmos Kräfte und Gegenkräfte wirksam zu machen, nicht psychologisch erläutertes Einzelschicksal zu versinnlichen", Hansgeorg Maier, „Elisabeth Langgässer: Das Unauslöschliche Siegel", Welt und Wort, Juni 1947, S. 176; „... schärfste Absage an den psychologischen Roman, obwohl alle Mittel der psychologischen Analyse verwendet sind", Clara Menck, a. a. O., S. 1165.

[6] ... *Abkehr von der Welt des Nur-Psychologischen* ...; „Alles Außen ist Innen, ein Selbstporträt", Welt und Wort, August 1949, S. 273.

ist die sprunghafte, die scheinbar akausale, assoziative Verknüpfung, die etwas Plötzliches und Überraschendes hat und den Leser immer wieder mit der jähen Kraft des Unerwarteten trifft. Es ist, als ob unter der Schwelle des Bewußtseins mächtige Vorstellungen bereit lägen, um schon beim kleinsten Anlaß in die nur mühsam logisch geordnete Oberwelt einzubrechen und dort die Herrschaft an sich zu reißen. Das Tier, das dann erscheint, ist nicht das Tier, das sozusagen am Faden oder am Strick des Vergleichs herbeigezogen wird, sondern das innen im Menschen schon gleichsam auf der Lauer gelegen hat, wie das *wilde, hackende Vogelgesicht* der alten Kindermann beispielsweise, das auf einmal *unter der rissigen Maske des alten Mädchens* zum Vorschein kommt (86). Manche dieser Bilder mögen auf den ersten Blick gesucht oder gewaltsam erscheinen. Man nehme etwa den folgenden Satz, in dem Suzette bei der Toilette beschrieben wird: *Suzette ... drehte sich vor dem Aufsatzspiegel nach allen Seiten, wobei sie die Arme über den Kopf hob und die Flammen unter den Achselhöhlen, den Flossen eines Goldfischchens ähnlich, sich leise schlagend bewegten* (362). Natürlich ist hier an keinen direkten Vergleich gedacht; nur assoziativ wird durch das doppelte Bild von Flamme und Fisch an das Reich der Elemente gerührt, dem diese Frau angehört. Auf einen Augenblick blitzt züngelnd eine Ahnung der geschlechtlichen Gier auf, in der Suzettes Leben verbrennen wird; auf einen Augenblick, im Bild des Zierfischs, wird hingedeutet auf ihre dekorative, spielerische, luxushafte Existenz. Und so steht Suzette vor uns, ein Elementarwesen, dem im mythischen Bereich die Zeichen von Salamander und Undine beizugeben wären.

Nicht weniger gewaltsam drängt sich die Tiermetapher in den folgenden Satz ein, in dem Jaques Le Roy sich die Züge seines Gesprächspartners vergegenwärtigt: *niemals würde er, Jaques Le Roy, die fürchterliche Grimasse des Hohnes und der Verachtung vergessen, die dem Alten als schneidende Falte von der Nase zum Mundwinkel abwärts gelaufen und dort in Gestalt einer Kreuzspinne, schwarz und vielbeinig, sitzen geblieben war* (197). Daß es sich bei diesem scheinbar so bizarren Bild nicht einfach um die Eingebung einer momentanen Laune handeln kann, geht schon daraus hervor, daß es, in leicht veränderter Form noch zweimal im Roman vorkommt[7]. Was sich hingegen nicht so leicht abweisen läßt, ist der Gedanke an ein großes literarisches Vorbild, Gotthelfs *Schwarze Spinne*. Daß eine so überaus belesene Dichterin wie Elisabeth Langgässer, der man die literarischen Reminiszenzen bis jetzt erst zu einem Teil nachgerechnet hat[8], eine berühmte Novelle wie die *Schwarze Spinne* gekannt hat, ist anzunehmen. Niemand aber, der diese Erzählung gelesen hat, wird den Augenblick wieder vergessen, in dem die furchtbare Spinne plötzlich auf dem Gesicht ihres ersten Opfers sitzt; und wie hier das Tier als Symbol der Leidenschaft im Menschen,

[7] *Runzeln und Fältchen wie Spinnenwege* (67), und: *... zwei Spinnen von Müdigkeit liefen ... von den Augenwinkeln herunter und gruben, den Nasenflügel entlang, gespenstische Furchen ein* (356).

[8] Vgl. K. A. Horst, „Elisabeth Langgässer und der magische Nihilismus", Merkur, Mai 1950, S. 562ff., und Ernst Kreuder, „Elisabeth Langgässer", Books Abroad, Winter 1951, p. 6.

der Lüste und der Gier erscheint, und wie der zerstörerischen Triebwelt eine höhere, christliche Ordnung entgegengesetzt wird, das stellt in der Tat eine echte Beziehung zwischen zwei Dichtern her, so denkbar verschieden sie auch sonst in ihrer künstlerischen Haltung sein mögen. Natürlich ist im Roman Elisabeth Langgässers in keiner Weise daran gedacht, die Spinne, so wie Gotthelf das tut, zum zentralen Symbol zu machen; sie ist nichts als unter vielen Bildern eins, das, von ferne, an das Vorhandensein der unteren Welt erinnert. Und an diese Welt wird immer wieder erinnert. Nicht zufällig werden Gruppen von Menschen als Meute (127), Rudel (202) oder Herde, die zur Futterstelle drängt (204), bezeichnet; Züge und Prozessionen werden als Tausendfüßler (141), als kriechende Raupe (340, 477) gesehen; *überquellend wie Maden* bewegen sich die Menschen (340), ein Städtchen quirlt und tobt wie ein Ameisenhaufen (128), Kongregationen erscheinen als Wespenschwärme (128), und eine Freimaurerloge wird mit einem Dachsbau verglichen (47).

Daß *Menschen*züge als Tausendfüßler und Raupen gesehen werden, ist freilich nicht alles; der *Weg*, auf dem jemand geht, kann dieselbe Assoziation hervorrufen und so als *staubhelle Raupe mit haarigem Rücken* erscheinen (165); ja, es gibt nichts im Reich der belebten und unbelebten Natur noch auch im Reich des Gedankens, was nicht mit tierhaften Elementen in Verbindung gebracht werden könnte. So werden die Frühstücksplatten bei einem Festessen nicht einfach aufgetragen, sondern kommen herbei *wie große Vögel* (71); Schmuckstücke berühren sich mit einem *grillenhaft zarten Geräusch* (368); ein Blatt Papier bewegt sich in der Hand des Lesers wie *der sterbende Flügel eines Schmetterlings* (279); Schachtelhalme ragen wie *Igelrücken* (340); die Stadt Paris schimmert wie ein *Silberfisch, eingehüllt in die Haut seiner kostbaren Atmosphäre* (402); ein Flecken auf der Mauer eines Hauses nimmt die Form einer *vivisezierten, geöffneten Fledermaus* an (401); abgebrannte Feuerwerkskörper liegen wie *Hundekot* oder *abgefädelte Raupen* im Grase (252), und die Versteigerung einer Wohnungseinrichtung wird mit dem Zerlegen eines geschlachteten Tieres verglichen. Daß das Toben des Gewitters der Sphäre animalischer Wildheit angenähert wird, ist nicht verwunderlich; vom *löwengelben* Gewitter ist die Rede (155), vom *löwenhaften* Gebrüll des Donners (119, 488), aber selbst Sonne und Licht erscheinen unter dem Bild des Tieres. Denn auch Licht und Sonne sind hier nicht etwa Goethesche Symbole des Geistes, sondern Förderer der animalischen Natur. So heißt es von der Sonne einmal, daß sie *auf den Steinplatten lag wie eine Kröte, an welcher die Kehle pocht* (83), und vom Licht: *es quoll ihm* [Belfontaine] *. . . entgegen; es drang auf ihn ein . . ., ein Licht, das gleichzeitig alles bebrütete und löschte; eine Fasanhenne, golden gesprenkelt, die über ihrem Nest saß und nichts duldete außer ihren Eiern und der Wärme, die sie verbreitete: unwiderstehlich, mit wachsender Stärke und sich selbst genügender Lust* (419). Geistige Vorgänge, abstrakte Begriffe werden in dieselbe Tiermetaphorik hereingerissen. Eine mißglückte Beweisführung wird zum *Netz der Argumente . . .*,

in dem nicht eine einzige Fliege hängen geblieben ist (348); ein Satz springt den Leser mit der *ungebrochenen Kraft eines Tigers* an (286); *mit voller Gewalt*, heißt es von Belfontaine, *sprang die Wahrheit ihn an und war wie ein reißendes Tier, Körper an Körper mit ihm* (223). Der Satz, dem die Kraft des Tigers innewohnt, lautet: *Jede große politische Frage umschließt eine große Theologie* (286); der Freiherr von E. liest ihn in den geschichtsphilosophischen Aufzeichnungen des Donoso Cortés; und die Wahrheit, die den Herrn Belfontaine raubtierhaft anfällt, ist die religiöse Wahrheit. Man mag es befremdlich finden, daß dem Reich der geistigen Ordnungen, das in der Welt Elisabeth Langgässers dem Reich des Animalischen so durchaus übergeordnet ist, hier auf einmal Bilder beigegeben werden, die sonst der „Natur" und ihren Mächten vorbehalten werden. Dazu läßt sich nur sagen, daß die Dichterin zwar im ganzen konsequent verfährt, indem sie bestimmten Vorstellungskomplexen ganz bestimmte Metaphernsysteme zuordnet, daß aber gelegentlich Ausnahmen von dieser Folgerichtigkeit zu beobachten sind[9]. Wie sehr die beiden Reiche an sich auseinandergehalten werden, wird schlagend sichtbar an einer Wendung, die den Gegensatz von Lucien Benoit und Hortense Chamant bildhaft zum Ausdruck bringen soll. Hortense ist das Mädchen, das rettungslos in der Verstrickung ihrer Sinne gefangen ist, Lucien der Priester, der alles Irdische, auch seine Geliebte, für den Besitz der göttlichen Wahrheit dahingegeben hat; und so werden, im Bild, Hortense und das animalische Reich ihrer erotischen Künste gegen die *kristallinische* Form von Luciens Geist ausgespielt: sie verhalten sich wie *ein aus dem Wasser gefischter Seestern zu einem Rubin* (306). Es ist tief bezeichnend, daß gegen die Klarheit, Reinheit und innere Gesetzlichkeit des Kristalls nicht einfach die Welt des Organischen gestellt wird, sondern das der Zerstörung preisgegebene Organische. Idee und Natur, Form und Trieb, Dauer und Verweslichkeit stehen sich so als feindliche Sphären gegenüber.

Wo immer in der Welt Elisabeth Langgässers von *Natur* die Rede ist, ist keineswegs jene großartige Offenbarung göttlichen Wesens gemeint, als die die Natur im 18. Jahrhundert in Erscheinung tritt, — Natur ist hier die von Gott abgefallene Schöpfung. Das bezieht sich auf Mensch, Tier und Pflanze. Man weiß, daß bei Herder und Goethe etwa die Pflanze ein Vorbild des Menschen ist, Gleichnis gesetzhaften Wachstums, stiller, fruchtbarer Entfaltung. Dies ist die Pflanze im *Unauslöschlichen Siegel* nicht. Aufschlußreich ist, was der Pfarrer Mathias sieht, wenn er sein Fenster ins Auge faßt: *Aus Pfeifenstrauch, Schneebeere und Jasmin, welche von Schlingpflanzen überwuchert, von der schlaffen Forsy-*

[9] Nicht um wirkliche Ausnahmen handelt es sich natürlich bei Ausdrücken, die der christlichen Tradition entstammen, wie das *göttliche Lamm* (334) oder Tierbildern, die von jeher ganz bestimmte, von der Dichterin positiv bewertete Eigenschaften symbolisiert haben, wie der Pelikan (348) die aufopfernde Liebe oder das Lämmchen (130) die Unschuld; hierher gehört zweifellos auch die Biene (99, 336). — Jegliche Folgerichtigkeit in Elisabeth Langgässers Bilderwelt bestreitet Hubert Becher: „Die Menge ihrer Bilder ist wie ein Chaos. Aus allen Bereichen stammen sie; eins steht für das andere, das Unterirdische für das Heilige und umgekehrt", „Elisabeth Langgässer", Stimmen der Zeit, Dezember 1950, S. 224.

tia geschwächt und erstickt, die zwergisch blühenden Zweige ineinander verschlungen hatten, erbaute sich in dem Wechsel der Formen . . . ein schmerzlich wildes Gesicht (100f.). Dies *schmerzlich wilde Gesicht* ist das *medusische* Gesicht der unerlösten Natur, nicht göttlicher Ordnung sondern widergöttlichem Chaos anheimgegeben. Was sich von außen um des Pfarrers Behausung rankt und schlingt, ist Ausdruck des Regel- und Gesetzlosen; es wächst nicht, es wuchert. Warum nun im Metaphernreichtum des Romans die Tierbilder vor den Pflanzenbildern weit bevorzugt werden, und zwar ungefähr im Verhältnis von 10 : 1, das erklärt sich wohl daraus, daß für den „natürlichen" Menschen, so wie Elisabeth Langgässer ihn sieht, das Tier ein geeigneteres Sinnbild darstellt als die Pflanze. So fehlt der Pflanze ein entscheidendes Attribut: die Fleischlichkeit. Die Pflanze welkt, aber das Fleisch verwest; die Pflanze vergeht, das Tier frißt und wird gefressen; die Tierwelt liefert die den Menschen schärfer treffenden Symbole des Untergangs. Naturhaftes Leben ist somit ein unendlicher Prozeß fleischlicher Verwesung, ein ewiges Schlingen und Verschlungenwerden. Nicht umsonst ist das Wort *saugen* ein Lieblingswort der Dichterin; es ist als ob die saugende Tiefe der Welt alles Dasein in sich zöge. In dieser *stehenden Bewegung* (413), dem *rasenden Kreis* (218), dem *unendlichen Wirbel* (389) treibt alles Leben, in seinem *schwindelerregenden Abgrund* (322) verschwindet es. Auf die bildhafte Darstellung dieses Prozesses kommt es der Dichterin in erster Linie an; nicht auf den Charakter oder das Schicksal einzelner Menschen, die im Strudel auftauchen oder versinken; die klagende Trauer über das gleitende und zerrinnende, das schwindende Wesen der Welt gibt ihrem Werk den lyrischen Grundton. Aus dieser Welt gibt es nur eine Rettung: den Weg der göttlichen Gnade; ohne sie ist alles Leben nur Dienst an der Verweslichkeit. Zwei Typen vertreten daher die Gegenwelten: der Priester und der Fresser. Die Transponierung des ausführlich beschriebenen Festessens, zu dem sich die Tafelrunde der *Sybariten* versammelt, aus einer harmlosen Zecherei in eine Art schwarzer Messe, eröffnet wie weniges den Zugang zu der Bewertung, auf die es im Roman ankommt. *Wer sie ansah*, heißt es von diesen Tafelnden, *hätte wohl schwerlich den Gedanken zurückweisen können, daß sie selber im gleichen Maße von ihren Speisen verzehrt und von ihnen verschlungen wurden, wie sie ihrerseits diese Speisen verzehrten und ein lebendiges Beispiel der dunkeln Forderung waren: daß die Toten, ungestört von dem Fortgang des eigentlichen Daseins, ihre Toten begraben sollten* (72). Kleine Züge verleihen der Küche, die sich, nicht ohne Bedeutsamkeit, unter dem Gastzimmer befindet, den Charakter einer halben Hexenküche, in der die Beikler, die monströse Köchin, herrscht. Es klingt an die Riten des Zaubers an, wenn der Wirt in dieser Unterwelt die Hors d'œuvres bereitet und die Tomatenhütchen über den Eierstümpfen, indem er sie mit Sauce betupft, in *leckere Satanspilze verwandelt* (55), und daß er über ein fertiges Gericht ein Mundtuch *in Form einer Bischofsmütze* stülpt, hat einen zweifellos gewollten blasphemischen Beigeschmack. Aus diesem Kellergeschoß geht man nicht einfach nach oben, man

schwebt oder steigt *zur Oberwelt* (59) empor; dämonengleich, *Flußgöttern ähnlich* (60) treiben der Wirt und die Beikler aufwärts; kein Wunder also, daß die Szene von einem seltsamen *Luziferlicht* (72) umschwelt ist, kein Wunder, daß die fröhliche Tafelrunde zuletzt zum *Tisch der Verdammten* (73) erstarrt.

Aber weil nun dies höllische Zwielicht um den Roman spielt, weil Luzifer selbst in mannigfachen Verkleidungen, als Grandpierre, als Tricheur, als Matrose, die Wege des Helden kreuzt, so ist es nur folgerichtig, daß unter den vielen Tieren die mythologische Verkörperung des Bösen, die Schlange, am häufigsten erscheint. Wiederum durchaus nicht etwa in jedem Falle als absichtsvoller und direkter Hinweis auf dunkle und diabolische Bezüge; aber im Ganzen des Romans wirkt es dann doch, als ob immer wieder, unerwartet, oft unerkannt, unbeachtet und unbewußt, doch unübersehbar das Zeichen des Verführers auftaucht, von der gewiß harmlosen *nassen Schlange des Gartenschlauchs* (20) ganz am Anfang bis zu dem schrecklichen Augenblick am Ende, in dem vom Körper der ermordeten Suzette die Kette, die ihr den Tod gebracht hat, heruntergleitet *wie von Kleopatras Brüsten die Schlange, nachdem sie gebissen hatte* (496). Es mögen Blitze sein, die wie Schlangen am Horizont entlangfahren (119, 488), ein Bachbett, einer *glänzenden Schlange* gleich (213), Weinbergsmauern (482), Gäßchen, die wie Schlangen zusammenkriechen (191), oder die knisternde Hitze des Hochsommers, wenn die Erde der *abgeworfenen Haut einer Schlange* gleicht (156) und die Senkungen des Landes *einem verlassenen Steinbruch, in welchem Kreuzottern spielen* (156), — auf entferntere oder deutliche Art wird immer wieder an eine unterirdisch drohende Welt gerührt, so wie es Belfontaine beklemmend erfährt, den Weg nach Hause suchend durch krumme und verschlungene Gassen, über die unregelmäßigen Plätze der Altstadt, wie durch *ein Traumdelta ältester Namen und schlangenförmiger Niederungen aus vorgeschichtlichen Zeiten* (183).

Mit dem Wesen des Dämonischen ausdrücklich zusammengebracht wird die Schlange jedoch in einem komplizierten metaphorischen Gebilde, in dem von Belfontaines *Glück* die Rede ist. Es ist die Zeit seines Lebens in Frankreich gemeint, und das Zimmer im Hotel, in das Belfontaine sich von Zeit zu Zeit zurückzieht, um an jenen merkwürdigen *Wortpetrefakten* zu arbeiten, sehr kostbaren, kalten und künstlichen Sonetten, die offenbar dem Wesen und der Gestalt der Kakteen gewidmet sind. Es ist ein Zustand, der ihn glücklich macht; und dies Glück selbst wird nun einem Gewächshaus verglichen, und zwar einem *Gewächshaus, das im Grunde nur eine Kakteenzucht von schlafenden Schlangen, erstarrten Echsen und geschuppten Dämonen war* (438). Von den *dämonischen* Formen der *schlangenhaften* Kakteen wird an einer späteren Stelle noch einmal gesprochen (490), wobei überdies in Erwägung gezogen wird, ob nicht bei der Schaffung dieser Gebilde, als einer Gestaltwerdung des Bösen, Satan seine Hand im Spiele gehabt habe. Satan freilich ist nicht die einzige Verkörperung der unterweltlichen Mächte, die der Roman kennt. Die seltsame Unterhöhltheit des Bodens, deren symbolisch andeutender Ausdruck die unter der Tafelrunde

feurig kochende Welt der Beikler ist, gehört zum Wesen des ganzen Werkes. Nachdrücklich wird darauf hingewiesen, daß es *römischer*, d.h. vorchristlicher Boden ist, auf dem die Handlung vor sich geht, vielsagend werden die *keltischen Kulte* einer früheren Zeit beschworen, bis zurück zum *uralten mondenen Meer der frühesten Zeitalter* (165). Aus der Tiefe dieser von einer neuen Heilslehre nur oberflächlich berührten Erde steigen immer wieder die alten chthonischen Mächte, und mit ihnen die alten Götter empor. Die *dryadischen Haine* dieser Landschaft (167), *Diana im Erlengehölz* (161), Weizenähren, *prall wie Demeters Fingerspitzen* (165), der etruskische Pan, Medusa und Hermes, Silene und Nymphen, all dies ist freilich eine Götterwelt, die keinen heiteren Olymp bevölkert, sondern die dem Hades entstammt. Man darf nicht an die Klassik denken; die wieder erstandenen Götter sind nicht aus einem Geist geboren, der sich der Antike verwandt fühlt, sondern tauchen auf und werden beschworen wie Gespenster und böse Geister. Es ist die Sicht des katholischen Mittelalters, in der die Liebesgrotte zum Hörselberg wird, Aphrodite zur Hexe, und Daphne und Bacchus zum selben Zaubervolk gehören wie Kobold und Alraune. Kein Wort erscheint so oft mit diesen Göttergestalten verbunden wie das Wort *dämonisch*; in manchem der Art verwandt, in der Frau Venus in Eichendorffs *Marmorbild* ihr Wesen treibt, halten Zauber und Blendung einer magischen Welt die Menschen in ein farbig scheinhaftes Spiel gebannt. Tier, Mensch und Gott, Ausgeburten alle derselben *wuchernden, begattenden Kraft der Natur* (166), gehorchen demselben Gesetz; ihre Verflochtenheit ist eingefangen in dem mythischen Gleichnis der Paarung, das Tier und Gott zusammenzwingt: der Sage von Leda und dem Schwan.

Gleichsam in der Mitte der Landschaft, in der sich der Roman abspielt, steht das Schwanenhäuschen, der Pavillon im Kasinogarten, in dem sich Belfontaine mit Helene Gitzler verabredet. Es ist dies ein kreisrunder, offener Rokokotempel im Geschmack der galanten Zeit, dessen Wände mit Bildern verziert sind, auf denen die Sage von Zeus und Leda nach alten Gemälden kopiert ist. In diesem Pavillon entspringt, von einem ummauerten Becken eingefaßt, das nur einen schmalen, mit Bänken besetzten Umgang freiläßt, der Bach, der den Kasinogarten durchströmt. Der feuchte Dunst, der aus diesem stehenden Wasser aufsteigt, hat nun eine seltsam zerstörend-belebende Wirkung auf die Bilder, indem die Sprünge und Flecke, die sich bilden, wie ein Aderwerk dem Fleisch der Leda und dem Vogelgefieder etwas *bestürzend Lebendiges* geben; ja, heißt es höchst bezeichnend im Roman weiter, *dieser Verfall schien gerade die Wirklichkeit dessen zu steigern, was nur stümperhaft dargestellt war, und ihm den Atem der großen Mutter, welche, indem sie zerstört, wieder formt und neue Reize erfindet, geheimnisvoll einzuhauchen* (211). Von diesem Atem der großen Mutter belebt ist nun auch die Vision der vergeblich erwarteten Helene, die Belfontaine im nächtlichen Dunkel des Schwanenhäuschens vor sich sieht, oder vielmehr die Folge von Erscheinungen, in die sich ihre *feuchte, mondene Weiße* verwandelt;

sie wird eins mit Leda, mit einer nackten Frau in einem Landhaus, die Belfontaine als Jüngling einmal gesehen hat, mit dem Bild von drei aneinandergedrängten Schwänen, das er, einer riesigen weißen Blüte gleich, auf dem Weg zum Pavillon im Wasser schwimmend erblickt hat, sie ist zuletzt nichts als der *farbig zerfließende Schimmer* auf der silbernen Kugel, die in Belfontaines Garten steht und die schillernd, spiegelnd, trügend die Welt verkörpert, Helene, das *schwimmende und verschwebende Abbild von Gräsern, Blüten und Bäumen* (216); eins mit diesem allen, ein Kind der großen Mutter, des *grünenden Gottes*, der immer wieder im *Unauslöschlichen Siegel* sein Haupt erhebt. Vom gleichen Gotte gesandt sind schließlich die beiden Schwäne, die *wie eine riesige Wolke, vor Liebeswut rasend* (228), in den Pavillon eindringen und sich zu Belfontaines Füßen begatten. Eingefaßt freilich ist dieser heitere Rokokotempel seltsamerweise von Trauerweiden, so daß er im Herbst, wenn der Rasen rundum mit Zeitlosen übersät ist, einer *Unterweltslichtung* gleicht, — *der Asphodeloswiese des Reiches, aus dem keine Wiederkehr ist* (213). Wieder werden Lust und Tod in eins gesetzt. Die kontrapunktische Ordnung des Romans verlangt überdies, daß an einer so entscheidenden Stelle auch die geistige Gegenstimme nicht fehlen darf. Und so muß an diesem Ort, wo Belfontaine zwar Helene nicht gefunden hat, wo aber alles von ihr redet, auch der Priester Mathias seine Stimme erheben und dem vergeblich getauften Belfontaine die Frage vorlegen: *Glauben Sie an die Gottheit Christi?* Diese Frage verneint Belfontaine; aber auch der *grünende Gott* läßt ihn im Stich, denn nur eine Stunde später wirft er ihm den Leichnam der durch eigene Hand geendeten Helene auf den Weg. Noch versteht Belfontaine weder die Sprache des Geistes noch der Natur; sie bleiben ihm so stumm wie im Pavillon der Spiegel des Wassers zu seinen Füßen: *mit seinen beklemmenden Dünsten und der gärenden Pflanzendecke* [machte es] *den Eindruck von tiefer Vergessenheit; von etwas Stehendem, Ausgelebtem, das traumhaft in sich zurücksinkt und an sich selber erstickt. Doch murmelte unter der Decke noch immer der lebendige Mund des Rohres, welcher das Becken speiste* (211f.). Tiefsinniges Zeichen der unbegriffenen Mächte, in deren Gegensatz Belfontaine gestellt ist, ist dem Element des Wassers ein symbolischer Doppelsinn verliehen, ohne dessen Deutung sich die innere Struktur des Romans nicht erschließt.

II.

Das Wasser: — mit dem ersten Wort ihres Romans greift die Dichterin nach dem Element, das mehr als irgend ein anderes ihrem symbolischen Ausdruckswillen gefügig zu sein scheint, und mit dem sie offensichtlich, noch vor aller thematischen Sinngebung, eine ganz ursprüngliche poetische Affinität verbindet. Was sich schon bei den Tiermetaphern gezeigt hat, wiederholt sich hier; wiederum handelt es sich sehr oft nicht um bewußte Auswahl, sondern um einen sich überstürzenden Reichtum an Bildern, der sich mehr aufdrängt als daß er immer sorgfältig und planmäßig eingesetzt wäre. Wiederum wird man wenig

Gewicht auf jene schon fast erstarrten Formeln legen, die der abgegriffene Wortschatz der Umgangssprache gedankenlos zur Verfügung stellt und die nicht immer vermieden sind. *Eine Welle leisen Gelächters* (251), der *reißende Strom einer . . . Empfindung* (128), ein *Meer von Gesängen* (288), die *Mainacht, welche ihre . . . süße Betäubung wie einen purpurblau fließenden Trunk in die Gehirne ergossen hatte* (180), — all das sind Wendungen, die keine dichterische Prägekraft geschaffen hat. Daß die Augen eines Menschen mit Brunnen verglichen werden, mit einem See, mit dem Meer, gehört zum lyrischen Sprachgut einer längst abgenützten Tradition; kaum anders steht es mit *Augen, die einer kühlen Zisterne, und Lippen, die einem Brunnenmund glichen* (221), oder Sätzen wie den folgenden: *Augen, in denen sich . . . eine Neugier, wie Wasser in einem sich füllenden Teich, anzusammeln begann* (117), oder: *ihre Augen, als ob sich das Grundwasser langsam und schwer aus der Tiefe höbe, füllten sich . . . mit panischer Furcht* (246). Bedeutsamer, weil offenbar durch einen viel stärkeren dichterischen Zwang herbeigerufen, sind gewisse Synästhesien, so wenn von einem *Rinnsal* (494) oder einer *Lache* (269) aus Licht gesprochen wird. Diese Vorliebe, das Licht im Bild des Flüssigen zu sehen[10], kann zu beinahe pedantischen Beschreibungen führen wie der folgenden: *Der Sommertag . . . verwandelte in Kaskaden aus fließendem Licht das zitternde Laub, die Büsche in Quellen, die blühenden Stauden in angehaltene Springbrunnen, in Strahlen und entfächerte Regenbahnen* (419). Nicht anders werden akustische Phänomene in liquide umgesetzt; nicht nur das Licht fließt und rinnt, auch ein Gesang kann *rinnen* (426), auch Musik kann sich verteilen *wie Wasser* (494), eine Flöte *tropfen* wie fließender Honig (101) oder die Leere in einem Schuppen *leise brodeln* (180). Eine Gruppe von Menschen kann in Bewegung geraten, eine Straße, ein Weg gleichsam verflüssigt werden, so daß ein Gartenpfad *von der Biegung der Straße wie ein Bach von der Flußmündung* aufgenommen wird, in welchem Zusammenhang dann noch von einer *fließenden Flora* und von *mündenden* Krautgärten die Rede ist (240). Daß eine Dichterin, der die Zeilen eines Manuskriptes als *Aquädukte* (271) erscheinen, dem Element des Wassers aufs tiefste zugeneigt ist, kann wohl nicht bezweifelt werden.

Über die metaphorischen Einzelzüge hinaus jedoch ist das Wasser das konstituierende Element eines bestimmten Landschaftsbildes, einer Art Urlandschaft, die im Werk Elisabeth Langgässers immer wiederkehrt. Das Brunnenbecken etwa im Schwanenhäuschen, von dem schon die Rede war, bietet dem Blick keine klare, durchsichtige Oberfläche, sondern ist von *Kalmus und fetter Wasserpest überzogen* (211); mehrmals im Roman erscheint der *sumpfige kleine Bach*, der an *strotzenden Kleinbürgergärten entlang* durch das *Graben* genannte Viertel fließt; es ist ein Bach, den grüner Schleim bedeckt, den ein *ganzer Urwald* von Algen durchzieht (77), eine *verwucherte Wasserfläche* (222). Dies Bild

[10] S. a.: *Helligkeit, die im Begriff stand, sich zu verflüssigen . . .*, *Märkische Argonautenfahrt* (Hamburg 1950), S. 36.

des stagnierenden Wassers hat offenbar eine solche latente Präsenz, daß es sich auf den leisesten Anruf einstellt. So mag von einem offenen Fenster die Rede sein: *ein lauer Dunst, wie von stehendem Wasser, auf welchem abgefallene Blüten und kraftlose Pollen treiben, kam durch die Fensteröffnung* (88f.); oder es ist von einem Traum die Rede oder vielmehr von *träge ziehender Traumesflut*, unter der die *Algenwälder* zutage treten und aus der der *geile, spitzige Wasserdost . . . untergegangener Wünsche* ragt, im Augenblick nämlich, als die *Schlafesdecke* da und dort *aufzureißen* beginnt (107), — all dies ist nicht etwa eine Landschaft, von der jemand träumt, sondern mit dieser Landschaft ist das wilde, wuchernde Wesen des Traumes überhaupt gemeint. Oder Belfontaine betrachtet ein Lotterielos, das er eben gekauft hat, und ohne daß er es eigentlich will oder weiß, verschwimmen ihm die dünnen Linien und Unregelmäßigkeiten des Papiers in ein Bild, *eine Algenlandschaft, blasigen Tang, dazwischen den Zug der Fische, und über allem ein Netz aus unbestimmt flirrenden Wünschen, träger Erwartung und schläfrigem Reiz* (44f.).

Diese aus Wasser, Tang und Algen, aus feuchter, brütender Wärme, aus Schleim und Schlamm geformte Landschaft ist nichts als das Bild der zeugenden Natur überhaupt, die *Natur der Natur* (216), wuchernd und wachsend, Fruchtbarkeit, die von der Verwesung lebt, und Verwesung, die sich von Fruchtbarkeit nährt, der naturhafte Urzustand der Welt. In diesen Urzustand zurückzufallen ist sie immer bestrebt. Charakteristisch dafür ist das Ende des so grundsätzlichen Gespräches zwischen Belfontaine und dem Priester im Schwanenhäuschen. Mathias ist gegangen; Belfontaine bleibt zurück. Einen Augenblick ist die Luft von Worten wie *Gottes Gericht* gleichsam noch gesättigt, aber dann beginnt dies ganze so fragile Reich des Geistes mit seinen Begriffen und Ideen zu zerfallen und sich aufzulösen, und schon, heißt es weiter, *sank der ganze Raum in den Zustand einer gärenden Metamorphose zurück und verlor, sich erweichend und pflanzenhaft werdend, die Beziehung zu jeder Sprache: er gab kein Echo mehr, keinen Schall, sondern erstickte, außer dem Schmatzen, mit dem die Fäulnis tiefer und tiefer in sich zusammenrückte, jeden anders gearteten Laut* (227f.). Dies ist, was bleibt und beharrt: *das Land der Auflösung, der Verwesung mit ihrer behaglichen Wärme, die aus blasigem Fleisch der Toten und der brütenden Hitze zwischen den Binsen, dem Schoß der Sumpfblüte und den Kiemen der faulenden Fische dampft* (443). In dem Bild der Natur, wie sie im *Unauslöschlichen Siegel* gesehen wird, stehen sich Leben und Tod, Wachstum und Verfall, nicht als gleichberechtigte und gleichstarke Pole gegenüber, sondern es gibt im Grunde nur die Verwesung und vor ihr einen wuchernden, ziellosen, krebsigen Prozeß, der auf sie hinführt und genau genommen schon ein Teil von ihr ist. Dies ist das Leben des Fleisches, das Leben im Fleische: ein strotzendes, wild blühendes Sterben, ein unaufhaltsamer Akt der Selbstzerstörung. In diesen Zusammenhang gehört es, daß die drei repräsentativen Figuren solcher fleischlichen Existenz, Helene Gitzler, Hortense Chamant und Suzette Bonmarché, an sich selbst und

durch sich selbst zugrunde gehen, denn auch der Mord, dem Suzette zum Opfer fällt, ist in Wahrheit, als von ihr herausgefordert, nur ein komplizierterer Selbstmord.

Ein bald dumpfes bald deutliches Wissen um die Hinfälligkeit des Fleisches lebt in allen Menschen des Romans, auch in den völlig im Dasein befangenen, ja, es liegt selbst der Natur als heimliche Trauer zugrunde. Von ihm kündet das Seufzen der Schöpfung, von ihm kündet das Tropfen und Rinnen der Zeit. Auf zweierlei Art wird dies Fließen der Zeit ins Bewußtsein gehoben: es kann sein, daß jemand das Geräusch fallender Tropfen, die aus einer Dachrinne oder einem Wasserhahn herkommen, hört und das Ticken einer Uhr zu vernehmen glaubt, so wie es Belfontaine geschieht, den dies Geräusch freilich mit einer Wucht trifft, als *schlüge Tropfen um Tropfen an seiner Herzmitte auf* (125). Es kann aber auch umgekehrt so sein, wie Hortense das Schlagen der Turmuhr der Kathedrale erlebt: für sie sind die Töne die *Katarakte, die aus dem drohend geöffneten Wehr einer unbarmherzigen Ewigkeit* in ihr Zimmer dringen. Dieses Fließen der Vergänglichkeit geht über alles weg. Auch wenn Hortense *wie eine Ertrinkende* aufspringt, dieser *steigenden Flut* ist nicht zu entgehen (305). Dieselbe Formel: *wie eine Ertrinkende*, wird noch ein anderes Mal, von Helene Gitzler, gebraucht, wenn sie die Knie ihres Liebhabers umklammert; aber Ertrinkende, von der Flut Fortgerissene, Treibende sind die Menschen des Romans, außer den geistlichen Figuren, alle. Was Satan der heiligen Therese entgegenhält: *auch du bist nur eines jener unzähligen Blütenblätter, die . . . mit andern zusammen das Bachbett hinabgeschwemmt werden* (341), drückt das Gesetz der Natur aus, die ihm unterstellt ist. Mit fast größerem Recht noch als von Ertrinkenden könnte man freilich von den meisten Personen des Romans als von Ertrunkenen sprechen, lebendig Toten nämlich, die in den bitteren Fluten der Fleischlichkeit, der Endlichkeit untergegangen sind, die nicht wahrhaft, nicht geistlich zum Leben geboren sind. Manche zwar finden auch ihren leiblichen Tod im Wasser. So endet Hortense Chamant als Selbstmörderin in der Seine (405); beiläufig wird erwähnt, daß aus den Fischteichen von Comelles alljährlich eine ertrunkene Frau gezogen wird (285), noch beiläufiger, daß jemand für den *ertrunkenen* Bayernkönig geschwärmt habe (279). Aber gerade daß die letztere Bemerkung so völlig unverbunden mit der Handlung gemacht wird, scheinbar nichts als ein plötzlicher Sprung der Erinnerung einer Nebenfigur, die gleich wieder aus dem Roman verschwindet, ist tief bezeichnend für die innere Thematik des Buches, an die durch das Wort *ertrunken* wieder einmal assoziierend gerührt werden soll. Häufiger sind figürliche Wendungen, die immer wieder auftauchen und von Personen oder Schauplätzen des Romans reden, als ob sie unter Wasser wären. Zu diesen Schauplätzen gehört auch die Vergangenheit. Wenn Belfontaine die sieben Jahre seit seiner Taufe an sich vorüberziehen läßt, so ist dies nicht einfach ein Akt der Erinnerung, sondern wird beschrieben wie ein langsames Untertauchen in immer größere Tiefen: *Er sank auf den Grund*

dieser sieben Jahre, ganz langsam, ein schwerer Körper, . . . noch sah er den Feldweg des vorigen Jahres wie ein glänzendes . . . Band an der Oberfläche des Wassers liegen . . . Auch an einer Schenke sank er vorüber . . . und zuletzt [wurde] *die Treppe des Kirchenportals* [sichtbar], *aus welchem Herr Belfontaine schwankend herauskam, nachdem er getauft worden war — — nicht anders, als stünde die ganze Kirche selbst unter Wasser . . .* (28f.). Es kann geschehen, daß Belfontaine zu sprechen versucht und daß es ihm vorkommt, als *ob er . . . den Mund voller Wasser hätte* (221), daß er sein Herz schlagen hört, dumpf *wie unter Wasser* (189), daß er seine Lungen empfindet, *zusammengepreßt wie durch salzige Meeresfluten* (220), daß er, von Bekannten sprechend, erklärt, sie tauchten auf *wie Wasserleichen mit blauen Gesichtern* (217), oder daß vom Gesicht einer durchaus lebendigen Person gesagt wird, es lag *wie unter Wasser: schon aufgelöst, aber mit funkelnden Zähnen zwischen dem Bartgestrüpp* (201). *Schon aufgelöst*: das unausbleibliche Ende des Menschen wird in jeden Augenblick seines Lebens schon mit hineingenommen.

Dieses eigentümliche Verfahren, Menschen und Gegenstände gleichsam unter Wasser zu sehen, ist nicht auf das *Unauslöschliche Siegel* beschränkt; es ist ein Zug, der sich auch in anderen Werken findet. In der *Märkischen Argonautenfahrt* beispielsweise ist von einer Partitur die Rede, die in einem dämmerigen Zimmer liegt: sie *war noch schwach zu sehen*, heißt es, *sie lag, als ob Wasser über den Deckel des Flügels geflossen wäre*, auf dem Instrument (325); das Gesicht einer schlafenden Frau erscheint *wie das Gesicht einer Schwimmerin unter Wasser* (25); ein Mann schreibt einen Brief, auch seine Hände, die das Briefblatt berühren, liegen wie unter Wasser, und Worte und Sätze steigen *vom Grunde herauf* (64), und vom Raume selbst, in dem er sich aufhält, heißt es, er sei *wie ein sinkendes Schiff mit Wasser, . . . vollgelaufen bis obenhin mit lauter Katastrophen* (62). Vom Leben einer ganzen Stadt kann so gesagt werden, daß es *wie in einen Brunnen gefallen war* (*Siegel* 379); nicht zufällig taucht im *Unauslöschlichen Siegel* wie in der *Märkischen Argonautenfahrt* das Wort *Vineta* auf, das Bild der im Wasser versunkenen Stadt, in der auf gespenstische Art das Leben weitergeht; nicht zufällig wird im *Siegel* hervorgehoben, daß der Boden, auf dem die Erzählung spielt, Meeresgrund ist, wobei noch hinzugesetzt wird, daß Herrn Belfontaines Körper, als er diese Tatsache erwähnt, die *die Kinder schon in der Schule lernen*, ein Zittern durchläuft, *wie die Brandung den Wasserspiegel* (28). Ganz ähnlich vernimmt die Phantasie Proserpinas in der gleichnamigen Erzählung von fernher die Stimme des Gärtners, *der ihr von dem uralten Meer erzählte, das einst diese Gegend bedeckte. Ein langsam sich drehender Wirbel begann sie anzusaugen, sie fühlte Algen im Haar und glitt an Schiffen hinunter, die mit gefalteten Segeln im Wasser schwammen, blaßrosige Schleier von farbig zerfließenden Tieren berührten sie zärtlich und legten sich ihr an den Körper, als ob sie ihn schon lange suchten — da schlug ihre Schläfe plötzlich hart an dem Meeresgrund auf*[11]. Dies

[11] *Proserpina*, Neuaufl. (Hamburg 1949), S. 77.

ist eine traumhafte Vorstellung Proserpinas, doch nichts Unwirkliches, vielmehr eine bildhaft farbige Umschreibung des „Soges", in dem die Menschen Elisabeth Langgässers alle treiben und dem sich einige von ihnen auf bewußtere Art, herausfordernd, leidend oder in einem faszinierten Grauen überlassen. Proserpina jedenfalls wird *wie ein Schiff, dessen Strömung von einem Ungeheuer aufgetrunken wird, . . . in den Mund der Schöpfung hinabgezogen* (29f.). In dieser Bewegung, der *unausweichlichen Richtung nach der Pforte des Hades* (*Proserpina* 19), schwimmt alles Lebendige.

Aber selbst aus der Tiefe dieser *Unterwasserwelt*, um ein Wort zu gebrauchen, das Rilke einmal auf sich und seine Existenz geprägt hat, ist noch Rettung möglich. Für sie muß man freilich innerlich bereit sein, so wie Belfontaine es am Ende des Romans ist. Er fühlte, heißt es nun, *das furchtbare Lot, das sich langsam und unerbittlich durch die bitteren Wogen senkte, die Angel, die . . . ihn herausheben würde und an das Tageslicht schleudern . . . Diesem augenlosen, allfühlsamen Lot entging er nicht. Dieser Angel bot er sich waffenlos dar* (440). Nicht umsonst führt Belfontaine den Vornamen Lazarus; wie Lazarus erlebt er Tod und Wiedergeburt. Er erfährt sie in den Fluten eines Gewitters, das mit sintfluthafter Gewalt auf ihn niederstürzt, in einer inneren Umkehr, in der er die Vernichtung seiner gelebten Existenz, seines Daseins aus Schuld und Empörung, ersehnt und den Tod seines fleischlichen Menschen auf sich zu nehmen bereit ist. Damit fällt die *ungeheure Magie seines Daseins* (491) von ihm ab; er erlebt eine Reinigung, die dem *schrecklichen Feuer der Verwesung* (489) gleichkommt, vernimmt den Zuruf: *Lazarus! Komm heraus!* den Zuruf, der Wandlung und Auferstehung bedeutet. Und so haben die Wasserfluten, die auf ihn niederstürzen, eine zwiefach symbolische Bedeutung: sie sind die Sintflut, in der der alte Belfontaine vernichtet wird, und zugleich das Wasser der Taufe, mit dem der neue Belfontaine geweiht wird. Was, dem Taufbecken entnommen, das erste Mal nichts als *das bischen Wasser* (33) gewesen war, ist nun, dem Himmel entstürzend, das Sakrament, das seine Neugeburt bewirkt. Belfontaine taucht aus der Tiefe, aus den Fluten, die ihn bisher bedeckt haben, nach oben. Und wie in diesem Roman jeder seelischen Bewegung eine bildhafte Entsprechung gegeben wird, so knüpft sich die Erkenntnis der veränderten Richtung, die Belfontaines Leben genommen hat, an die Betrachtung eines leeren Schneckenhauses, das er in seinem Garten gefunden hat. Die *Schwingung seiner bezaubernd schönen Spirale* berührt ihn seltsam; in dem entleerten Gehäuse, das *gereinigt von Unrat* nur noch Form ist, sieht er ein Bild seines Daseins. *Er schloß die Hand um das zarte Gebilde*, fährt der Roman fort, *als solle die feine Fadenspirale ihn aus dem Labyrinth seines Lebens wieder ins Offene führen. Diese Spule — aus welcher Meerestiefe stieg sie langsam und sicher empor? Welchen Abgrund und welche Entfernung maß sie unwiderruflich aus?* (492).

Bis zu diesem Augenblick der Erweckung wird Belfontaine geführt, der weitere Verlauf seines Lebens wird nur noch angedeutet und verliert sich im

Namenlosen; doch gibt es Figuren im Roman, die die Aufgabe haben, den inneren Zustand zu verkörpern und sichtbar zu machen, den Belfontaine erst am Ende erreicht: Lucien Benoit, Bernadette Soubirous, Therese von Lisieux, Benedikt Labre. Sie stehen gegen die Fresser, Säufer und Wollüstlinge wie die heilige Grotte von Lourdes gegen die stygischen Gewässer, wie das Bild der reinen, unbefleckten, heilenden *Gnadenquelle* (136) gegen die mit Wasserpest bedeckten, veralgten und versumpften, stehenden und stagnierenden Bäche und Teiche. Diese gegensätzliche Struktur beherrscht den Roman von der ersten Zeile an; und obwohl die einleitenden Sätze scheinbar nur beschreiben, wie der Garten des Herrn Belfontaine gewässert wird, so wird doch die symbolische Polarität des *Elementes, das den Tod und die Wiedergeburt bedeutet*, wie es in der *Argonautenfahrt* einmal genannt wird (173), von Anfang an hervorgehoben: *Wo es hintraf, leuchteten Gras und Erde in übersinnlichen Farben und waren wie neugeboren;* — schon ist das geheime Schlüsselwort des Romans genannt, *das Wasser . . . Zeichen der Wiedergeburt*, wird es später in der *Argonautenfahrt* heißen (147) — *jeder Tropfen*, geht es im *Unauslöschlichen Siegel* weiter, *traf einen jungen Halm, den er beugte, wenn er den Stengel hinablief, und wiederum aufhob, erquickte und stärkte, indem er das Würzelchen speiste, mit welchem die Pflanze dem Boden und ihrem eigenen Dasein in dem Garten verhaftet war.* Daneben jedoch wird nun sofort auch die Sphäre des Todes beschworen: *in den kleinen Pfützen . . . schwamm winziges Getier: Ameisen, welche noch ruderten oder bereits ertrunken waren; ein Käfer, den die Nähe des Regens in eine Art Wirbel gezogen hatte, aus dem er nicht mehr herauskam, so sehr er sich auch von dem Mittelpunkt jener Kraft zu entfernen suchte; eine Mücke, die schon vergangen war, und ihre ätherischen Flügel, dem Stoff zurückgegeben, in Gallerte verwandelt sah* (19). Im verkleinernden Maßstab des Naturbilds ist Schicksal und Situation, Untergang und Rettung der Hauptfiguren des Romans bereits vorgebildet.

Doch auch die organische Natur hat ein Doppelantlitz. Ganz wie sich die schmatzende Fäulnis des Sumpfes zum *unzerstörbaren Wasser* (412), dem *Wasser des Lebens* (*Argonautenfahrt* 67) verhält, so verhält sich, im Reich der Pflanzen, der Laubmann zur Rose. Im *Laubmann* nämlich schafft Elisabeth Langgässer sich den mythischen Ausdruck für die geilen, wuchernden, *fleischlichen* Kräfte *der Natur*, den Dämon der *finsteren Zeugung*[12], der *phallischen Hybris des ungetauften Fleisches* (*Argonautenfahrt* 326f.). In ihm ist der blinde Drang verkörpert, der als Wurzel und Same um sich greift und die unteren Bereiche durchdringt, der lautlose Schrei des *grünenden Gottes*, die Natur, die nach dem Pauluswort, das der Küster François einmal Herrn Belfontaine zitiert, *noch immer in Wehen liegt und um Erlösung bittet* (447). Es gibt aber auch einen Teil der Natur, der *weil er oberirdisch ist, den Schrecken der Tiefe verloren hat: Blüten und Früchte* (*Proserpina* 16). Diesem kann man zu Hilfe kommen, durch die Kunst oder vielmehr das Mysterium des Okulierens und Veredelns, das im

[12] *Der Laubmann und die Rose* (Hamburg 1947), S. 40.

Reich der Natur dem Wunder von Taufe und Wiedergeburt entspricht. Aus diesem Grunde ist für François nicht nur der Priester sondern auch der Gärtner Gottes Stellvertreter auf Erden. *Wer nicht Priester werden konnte wie ich*, sagt er zu Belfontaine, *mußte wenigstens Gärtner werden* (448). Und aus ähnlichen Gedankengängen heraus begreift sich für den Freiherrn von E. das Ganze des Kosmos *von einer gefüllten Rose her — der 'rosa mystica', wie die lauretanische Litanei die geistliche Schöpfung nennt* (289). Ihr gegenüber steht die natürliche Schöpfung; nicht mit derselben Ursprünglichkeit freilich, denn es ist eine vom Urbild abgefallene Schöpfung.

In einem grundlegenden Gespräch mit Belfontaine spricht der Drogist Mösinger einmal von der *Enklave der Hölle, die in unser Leben hineinragt* (175). Genau so gibt es freilich auch eine Enklave des Himmels. Wenn von der Quelle in Lourdes gesagt wird, sie durchbreche das *harte Gestein mit der Gewalt einer Frühlingsblume* (128), so sind hier im Bild von Blume und Wasser die beiden Symbole vereinigt, die auf das Ereignis der Gnade hinweisen. *Gnadelos* aber ist das Wort, das die Dichterin gebraucht, im Augenblick als Hortense *wie ein Schwan mit weit entfalteten Schwingen* (331) sich auf Suzette wirft und sich einer Liebe hingibt, *die sie weich und saugend hinunter in die Tiefe des Hades* lockt. Der unerlösten Natur wird so das Zeichen des Tieres beigegeben. Es ist auf der dunklen Flut des vernichtenden Elements zu Hause, in dessen Tiefen Hortense zuletzt den Tod sucht.

Zwischen Gnade und Verdammnis, Blasphemie und Lobgesang, Himmel und Hölle spielt das Werk Elisabeth Langgässers. Ihre besondere Gabe ist die bildhafte, bannende und beschwörende Kraft des Wortes, gleich nahe dem Zauberspruch wie dem Gebet, mit der sie die Ströme und Strahlungen fühlbar macht, die von einem Pol zum andern gehen. Es gehört zu ihrer Eigenart, daß in diesem Prozeß nicht so sehr die Menschen sichtbar werden, sondern daß das Kräftefeld aufleuchtet, in das sie geraten und in dem sie sich bewegen.

Miszellen.

Mörikes dramatische Jugendwerke „Spillner“ und „Die umworbene Musa“ — eine Einheit.

Von

Werner von Nordheim (Hamburg).

Zu den weniger bekannten Dichtungen Eduard Mörikes, die erst aus dem handschriftlichen Nachlaß in einige Ausgaben seiner Werke übergegangen sind, gehören zwei kleinere, unbetitelte dramatische Stücke aus seiner Tübinger Studentenzeit, die von ihren ersten Herausgebern Maync und Fischer als *Spillner* und *Die umworbene Musa* bezeichnet worden sind. Einen hohen künstlerischen Anspruch hat Mörike mit diesen Gelegenheitsdichtungen gewiß nicht verbunden. Sie sollten wohl nur der Unterhaltung des nächsten Freundeskreises dienen. Dementsprechend sind die beiden Dramolette von der Literaturwissenschaft auch nur wenig beachtet worden. Lediglich der erste Auftritt des *Spillner* erfreut sich seit längerem einer gewissen Berühmtheit, da Mörike in den Monolog des candidatus theologiae Ferdinand Joseph Spillner aufschlußreiche Bemerkungen über den Vorgang der dichterischen Inspiration eingeflochten hat, die offensichtlich seine eigenen Erfahrungen wiedergeben. Doch gerade das ist auch einer der Gründe, weshalb alles, was in diesen Szenen nicht unmittelbar hiermit zusammenhängt, meist mit geringerer Aufmerksamkeit behandelt worden ist. So konnte es auch geschehen, daß bis heute nicht klar erkannt worden ist, was eigentlich offen zutage liegt: die beiden Stücke bilden ein Werk; das sogenannte *Spillner*-Dramolett ist nur der szenische Prolog zur *Umworbenen Musa*.

Die innere, d.h. sachliche Zusammengehörigkeit der beiden opuscula — sie haben, mehr oder weniger verhüllt, beide den Plan zur Verlegung der Tübinger Universität nach Stuttgart zum Grundthema — ist zwar schon von Krauß[1] und von Leffson[2] betont worden. Peter Goeßler deutet in seinem Aufsatz „Allerlei Pläne der Verlegung der Universität Tübingen, insbesondere der vom Jahre 1826 im Lichte Eduard Mörikes“ sogar — wenn auch sehr eingeschränkt — schon die Möglichkeit einer äußeren Zusammengehörigkeit an, indem er feststellt, daß der *Spillner* mit der *Umworbenen Musa* „höchstens als gedanklich selbständiges Vorspiel zusammengehören kann“[3]. Diese Aussage möchte ich dahingehend präzisieren, daß sich die unmittelbare äußere und innere Einheit der beiden Werkchen erweisen läßt. Wenn das bisher unbeachtet geblieben ist, obwohl Maync die zwei Teile in seiner Ausgabe[4] in der richtigen Reihenfolge hintereinander abdruckt, so dürfte dies, neben dem oben erwähnten Grunde, vor allem zwei Umständen zuzuschreiben sein: einmal der mißlichen Handschriften-Lage, zum anderen den teilweise irreführenden Angaben von Karl Fischer in seiner Biographie[5] und in seinem Buche „Eduard Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen“[6]. Fischer äußert zwar gleichfalls in letzterem Werk: „Es wäre

[1] Euphorion 9, 792.
[2] Mörikes Werke (Bongs Kl.), Band 2, 252.
[3] Tübinger Blätter 34, 38.
[4] Mörikes Werke, Band 3, 383ff.
[5] Eduard Mörikes Leben und Werke, Berlin 1901, 69.
[6] Berlin 1903, 180ff.

möglich, daß dies Bruchstück [*Spillner*] mit jenem Dramolett [*Die umworbene Musa*] zusammengehört, jedenfalls bewegt es sich in dem entsprechenden Gedankenkreise", geht aber dieser Vermutung nicht nach. Vielmehr bringt er dadurch Verwirrung in die Forschung, daß er neben den beiden Stücken noch von einer dritten — nach seiner Behauptung verlorengegangenen — „Verlegungsposse" spricht, die nach seiner Angabe 1826 entstanden ist und am 21. 1. 1827 bereits als vollendetes Werk dem Onkel Neuffer in Bernhausen von Mörike vorgelesen wurde. (Die Quelle zu diesen, in den Datumsangaben vermutlich richtigen, Hinweisen ist mir bisher nicht bekannt geworden.) Weil er an eine fertige Posse glaubte, konnte er sie auch nicht mit dem *Spillner-Musa*-Fragment identifizieren. Von der *Umworbenen Musa* behauptet er dann sogar: „Es liegt auf der Hand, daß sich die Satire hauptsächlich gegen die damalige Burschenschaft . . . richtet"[7]. Dies und anderes spielt zwar auch herein, aber keinesfalls ist es das Zentrum des Stückes, wird doch sogar in dem nach Tieckscher Manier eingefügten *Zwischengespräch unter den Zuschauern* ausdrücklich betont: . . . *die Allegorie, oder wie man's nennen will, wegen unserer Versetzung, ist doch wohl der Hauptcoup dabei* (III, 399[1f.]). Es bleibt also unverständlich, wie Fischer vom Inhalt der Satire her zu seiner Behauptung gekommen ist.

Der zweite hinderliche Umstand ist, daß sich die Handschriften nicht an einem Orte befinden: der *Spillner* wird im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar bewahrt, *Die umworbene Musa* im Schiller-Nationalmuseum Marbach. Dadurch konnte leichter übersehen werden, was schon allein für die Zusammengehörigkeit der zwei Teile spricht: es handelt sich in beiden Fällen um ganz das gleiche, leicht gelblich getönte (und jetzt ins Grünlich-Graue verschossene) Papier; Bogenformat 33 × 21,5 cm. Das Papier ist quergerippt und trägt als Wasserzeichen 8 Längslinien in durchschnittlich 2,7 cm Abstand und, unter einer Muschel, die Buchstaben ELL. Die *Spillner*-Handschrift besteht aus einer Lage zu zwei Bogen und einem Blatt = 10 Seiten, die sämtlich, die Seiten voll ausnutzend, beschrieben sind. Das Einzelblatt ist am Ende angefügt und offenbar von einem ganzen Bogen nachträglich abgerissen worden, wie eine fehlende Ecke rechts unten vermuten läßt. Daß dabei aber Text verlorengegangen sein könnte, ist nicht wahrscheinlich, da das Blatt hinterher noch beschnitten worden ist. Man kann etwa daran denken, daß der Dichter die freigebliebene Bogenhälfte später für einen anderen Zweck verwandt hat. Der Annahme, daß Mörike das letzte Blatt der *Spillner*-Handschrift frei gelassen und für die Niederschrift des Hauptteils seiner Posse, d.h. für die *Musa*-Szenen, eine neue Lage begonnen haben könnte, stehen wohl keine ernstlichen Bedenken entgegen. Jedenfalls spricht die Verteilung eines Textes auf mehrere Lagen nicht gegen die Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile. Das geht schon daraus hervor, daß auch der zusammenhängende *Musa*-Text aus zwei Lagen zu je 2 Bogen = 8 Seiten besteht. Die erste Seite der ersten Lage ist vom oberen Rand an beschriftet, also auch nicht für das spätere Einsetzen eines Titels eingerichtet, wie es bei einem selbständigen Werk wahrscheinlich gewesen wäre. In der zweiten Lage reicht der Text nur bis zur Mitte der 6. Seite und bricht hier ab mit den Worten:

Ein Übel um das andre zeigt sich mir
Voraus im Geist für mich u. meine Kinder.

[7] Künstlerisches Schaffen, 181.

Ein weiteres Argument, das für eine Einheit *Spillner — Musa* spricht, enthält ein kaum bekannter Brief Mörikes an Mährlen, der auf Ende Mai 1837 datiert werden muß[8]:

Was die dramat[ische] *Zugabe* [zu der geplanten ersten Ausgabe der *Gedichte*] *betrifft so hatte ich anfangs im Sinn ein Fragment das die im Jahr 1826—27 so lebhaft*(*e*) *besprochene UniversitätsVerlegungsFrage lustig behandelt u. einige ziemlich wohl gerathene Studentenszenen etc. hat — mitzutheilen: allein ich habe mich überzeugt daß es aus verschiedenen Gründen nicht angeht (worunter das Nicht-Zeit-gemäße der geringste ist).*

Daß es sich bei der von Mörike erwähnten *dramatischen Zugabe* um Fischers „Verlegungsposse" handelt, dürfte kaum einem Zweifel unterliegen, und daß sie, entgegen Fischers Behauptung, nicht vollendet wurde, betont der Dichter gleichfalls. Er spricht zudem nur von einem Fragment. Wären *Spillner* und *Die umworbene Musa*, welche ja beide die *UniversitätsVerlegungsFrage* (zumindest auch) behandeln, Ansätze zu zwei verschiedenen dramatischen Stücken gewesen, hätte Mörike sich in dem Briefe vermutlich anders ausgedrückt, möglicherweise von „einem der Fragmente" gesprochen. Es besteht aber auch sonst kein Grund anzunehmen, daß er die Universitäts-Verlegung gleich mehrfach dramatisch darzustellen versucht habe[9]. Also kann man wohl auch ohne Bedenken das Fragment zur *UniversitätsVerlegungsFrage* mit Fischers „Verlegungsposse" nicht nur, sondern auch mit dem zusammengehörigen Fragment *Spillner — Die umworbene Musa* identifizieren.

Daß die beiden Handschriften eine Einheit bilden, läßt sich endlich auch vom Inhalt her erhärten. Gleich eingangs bemüht sich der eingekarzerte Spillner vergeblich, sich auf einen Traum der vergangenen Nacht zu besinnen (385 $^{5-12}$). Nach dem psychologischen Exkurs über seinen Zustand poetischer *Exaltation* kommt er zu dem Entschluß, die Zeit seiner Inkarzeration *auf die Ausarbeitung irgendeiner Broschüre* zu verwenden, die ihm *allenfalls ein Verleger bezahlte* (387 $^{4-11}$). Unter Bezugnahme auf diese Stelle und das Folgende will Mayne[10] es wahrscheinlich machen, daß Mörikes Studienfreund Nast „dem Spillner zum Vorbilde gedient" habe, da Mörike in einem nicht genauer zu datierenden Brief aus der Tübinger Zeit einmal erwähnt, Nast habe vor, *ein Buch in die Lesewelt zu befördern. Der Titel ist noch nicht fertig. Nast meinte, es sollte heißen: 'Abendstunden für die schöne Welt'*. Diese Hypothese erledigt sich von selbst bei einer genaueren Betrachtung des Weiteren. Denn nachdem Spillner abermals in ein Nachsinnen über seine halb wahnsinnige Geistesverfassung in der vergangenen Nacht gefallen ist, ermannt er sich unvermittelt und beschließt nun endgültig, daß *jetzt was geschriftstellert werden* soll, da er sich *zu den exquisitesten Einfällen* aufgelegt fühlt (388 $^{30-32}$). Doch er wird von neuem durch ein Lärmen und *Rennen in der Gasse* unterbrochen. Er erfährt durch Zuruf, daß das ganze Stift vernagelt werden solle, da die Tübinger Bürger fürchteten, auch seine Insassen könnten wie die der Universität nach Stuttgart umgesiedelt werden. (Tatsächlich wurde ein

[8] Hs. Stuttgart, Cod. hist. Q 559; veröffentlicht von Rath in der Zeitschrift für Bücherfreunde X 1, 25ff. — (*nicht angeht*: Hervorhebung von Mörike.)

[9] Die einzige briefliche Äußerung, die es allenfalls nahelegen könnte, dies in Erwägung zu ziehen, steht in dem Schreiben an Luise Rau vom 20. 6. 1830. Daß sich die dortige Bemerkung aber in Wahrheit auf den *Letzten König von Orplid* bezieht, beweist ein Vergleich mit dem Brief an Bauer vom 17. 9. 1830 (vgl. Briefe, hrsg. v. Fr. Seebaß, Tübingen [1939], 226f. u. 242).

[10] Euphorion 9, 700f.

solcher Plan damals gleichfalls erwogen.) Verzweifelt springt er aus dem Karzerfenster. Durch den Stoß aber, beim Aufprallen auf der Straße, geht ihm mit einem Male der *Traum von heute nacht* wieder auf (390[3–5]). Und ganz offensichtlich hat es mit dem wiedererinnerten Traum zu tun, wenn er sogleich den ersten vorbeieilenden Bürger fragt:

... wird nicht die Universität verlegt? ... Ist der Lärm nicht deshalb? (390[5–7]).

Das wird ihm bestätigt, und er findet es *herrlich*, weil ihm einfällt, daß er seinen *Traum so gut brauchen kann, ... etwas darüber zu schreiben* (390[15–17]). In der Annahme, daß er *dafür*, nicht *dawider* schreiben werde, hat der Bürger dem Spillner zwar bereits eine Ohrfeige gegeben; dieser verschmerzt sie aber leicht, da sie ihn erst ganz ermuntert hat:

Ich brauche den Traum fast Wort für Wort nur abzuschreiben; die Ohrfeige hat mir ihn vollends ins Gedächtnis gebracht (391[24–26]).

Er folgt also bereitwillig der Aufforderung des Bürgers, wieder ins Stift zurückzuklettern — denn: *bleiben müssen Sie, wir müssen von Ihnen zehren und leben* (390[34 f.]) —, weil er sich dort am ungestörtesten sofort an die Niederschrift machen kann. Aber er hat ein Bedenken:

Ich kann mit dem Werk doch nicht so gerade in medias res eingehen. Man ... muß in diesem wissenschaftlichen Zeitalter vor allen Dingen einige Sachen, die sich von selbst verstehen, dadurch neu und interessant machen, daß man sie von einer ganz entlegenen Seite her einfädelt und überhaupt etwas verdüstert und verdunkelt, diffizil macht usw. (391[35]—392[5]).

Zu diesem Zwecke schlägt er im Schellerschen Lexikon *einige Definitionen, Distinktionen* nach und findet dabei unter *Academia* (gemeint ist die Platonische bei Athen):

'Dieses Gymnasium ... — — Änderungen erlitt — daher Academia vetus, Academia nova'. Halt. Das ist just auch meine Mühle! Die bisherige wäre also die weiland Tübinger Acad.: die vetus; die Stuttgarter wäre die nova! Vortrefflich! ... Und da ist noch ein guter Einfall; ich setze alle äußern und inneren Umstände, wodurch ich hiemit zum Schriftsteller geworden, als Vorrede voran, die zwar etwas lang ist, weswegen aber eben das Werkchen selber desto kürzer sein darf, denn es kommt in der Welt bei Sachen derart nicht darauf an, daß etwas wirklich gesagt wird, sondern das Räuspern und Schwadronieren ist alles. Ich fange an (392[15–30]).

Jetzt beginnt also die eigentliche Posse, von der wir nunmehr wissen, daß sie die Universitäts-Verlegung behandeln soll, und zwar *von einer ganz entlegenen Seite her ... und überhaupt etwas verdüstert und verdunkelt.* Das heißt aber: es soll nichts direkt gesagt und dargestellt werden, sondern das Gemeinte soll im Gleichnis, in Form einer *Allegorie*, gegeben werden. Wie diese aussehen soll, hat dem Spillner ein Traum schon ungefähr eingegeben, und der Blick ins Lexikon hat ihn endlich noch auf den Gedanken gebracht, auch die Unterscheidung von neuer und alter Universität allegorisch zu verwerten. Dies alles aber finden wir in der *Umworbenen Musa* wieder. So erscheint der *Herr vom Hause*, d.h. die Tübinger Bürgerschaft, als *der Alte* (394[3]; 404[11]) und die Tübinger Universität selber als *ein altertümlich Haus* (393[29]). Der geschäftstüchtige, profitgierige Stuttgarter *Fruchthändler* aber ist dann sinngemäß der neue

Bewerber um die Gunst der *Musa* (der Alma mater Tubingensis), dessen Auftreten ihr als ein *neues Unheil* (403[37]) erscheint, obwohl er ihren *Kindern* (den vier Fakultäten) *neue Schulen* (403[10]) errichten will. Die Lamentation des Bürgers (390[34f.]; s. o.) kehrt wieder in der bewegten Klage des *Herrn vom Hause* vor der *Musa*:

Sehen Sie, . . . den Kerl [den Stuttgarter *Fruchthändler*] *sollen Sie heiraten — sollen mich brotlos machen — sollen mich und mein Haus verlassen . . .* (402[24–27]).

Darauf, wie er die Tatsachen *verdunkelt* hat, stößt uns Spillner in dem aufklärenden *Zwischenspiel* selbst, indem er einen der als Zuschauer angenommenen Studenten die *verkleidete* (395[25]) Musa als *hübsches Weib, das die Gräfin spielt* (399[9]), verstehen läßt. Und auch das unnütze *Räuspern und Schwadronieren* kommt nicht zu kurz: der Fruchthändler und sein wispelischer *Bel-esprit*-Neffe besorgen es zur Genüge.

Die Fortsetzung der Satire hätte gewiß noch weitere Anhaltspunkte geliefert; doch dürfte auch aus dem Angeführten schon völlig deutlich geworden sein, daß *Spillner* und *Die umworbene Musa* als Vorspiel und eigentliches Spiel zusammengehören. Als neue Bezeichnung dieses Ganzen würde ich vorschlagen: *Quaestiones Academicae*, wie Spillner selbst sein *Schriftchen titulieren* wollte, oder aber, wenn man die einmal eingebürgerte Benennung beibehalten will: *Die umworbene Musa.*

(Sämtliche Sperrungen innerhalb der Zitate stammen vom Verfasser.)

Daten zur Biographie Eduards von Keyserling.

Von

Otto Freiherrn von Taube (Gauting, Oberbayern).

Unter den nachgelassenen Papieren der Gräfin Marie v. Keyserling, einer Bruderstochter Eduards v. Keyserling, fanden sich mehrere Schriftstücke, die Aufschluß über einige bisher noch unbestimmte Daten im Leben jenes Dichters geben: das sind siebzehn Briefe von Keyserlings Schwester Henriette, die mit ihm zusammen lebte, meistens gerichtet an ihre Schwägerin Wanda, die Mutter der Gräfin Marie, ein Tagebuch der Gräfin Henriette von der mit Eduard und der Schwester Elise vollführten italienischen Reise und ein Album mit allerhand Gedichten, deren meiste der Gräfin Henriette zuzuschreiben sind. Aus diesen Papieren ergibt sich genau der bisher zweifelhaft gewesene Zeitpunkt der Übersiedelung der Geschwister Keyserling aus Kurland nach München, desgleichen genau das Antrittsdatum ihrer Reise nach Italien, endlich einige Daten über ihren italienischen Aufenthalt. Nach wie vor ungeklärt aber bleibt die Zeit von Eduards v. Keyserling Wiener Aufenthalt. Aus dem Erscheinungsjahr 1890 seines Romanes *Die dritte Stiege*, der in Wien spielt und zweifellos das Ergebnis seines dortigen Aufenthaltes ist, ergibt sich nur, daß er vor 1890 stattgefunden haben muß; eine in Wien angefertigte Photographie Keyserlings zeigt ein noch sehr jugendliches Aussehen.

Der neue Fund an Papieren erweist folgendes: Ende 1894 starb die Mutter der Geschwister Keyserling, die Gräfin Theophile, die Eigentümerin der in ihre Ehe gebrachten Güter Telsen und Paddern, die zweien ihrer Söhne zufielen. Das bedingte den Wegzug der unverheirateten Kinder Eduard, Henriette und Elise, während Magda Diakonissin wurde und Hedwig schon seit 1885 Mutterstelle bei den Kindern eines Verwandten, des verwitweten Freiherrn von Blittersdorff, in Pommern vertrat. Zum ersten Mal ist von einer Übersiedelung der drei Geschwister nach Deutschland die Rede im Briefe vom 17./29. August 1895; er ergibt, daß ein Vorschlag, nach Baden-Baden zu ziehen, abgelehnt wird; *Eduard*, heißt es da, *ist seinem ersten Plan, München zum Wohnort zu wählen, treu geblieben und uns . . . ist es ganz recht, da zu sein, wo er sich das Leben anregend und interessant denkt.* Wir erfahren ferner, daß Eduard noch angegriffen ist von einem Aufenthalt in Bad Oeynhausen und besorgt, weil der Hafer verregne. Er half ja der Mutter in der Bewirtschaftung der Güter und scheint, laut den vorliegenden Briefen, auch von den Nachlaßgeschäften der Verstorbenen beansprucht gewesen zu sein. Der nächste Brief, vom 4. November 1895, meldet, daß die Abreise aus Paddern in zehn bis vierzehn Tagen stattfinden werde, der übernächste, vom 21. Dezember 1895, ist bereits aus München geschrieben, aus der Pension Cotzhausen, Arcis-Straße 44.

Im Briefe aus München vom 5. September 1896 an die Schwester Magda heißt es bereits: *Edchen sitzt oft Stunden lang lesend in der Gartenlaube und wird allmählich seine starke Erkältung los, außerdem verbringt er viele Morgenstunden in der hiesigen Bibliothek und ist ganz vergnügt bei seinen regelmäßigen Tagesbeschäftigungen.* Dieser Satz und andere zeigen, daß Keyserlings sich bereits eine eigene Häuslichkeit gegründet hatten. Sie wohnten laut Münchener Adreßbuch 1897 in der Rambergstraße 3 im Erd-

geschoß links, laut Adreßbuch 1898 im selben Hause zwei Treppen hoch rechts. Wie die fünf Briefe von 1898 ergeben, leben sie in angenehmen Verhältnissen: die alte Fanny ist ehemals Magd beim Maler Uhde gewesen; sie bedauern den Weggang ihres Dieners Gustl und stellen statt seiner einen dreizehnjährigen Buben namens Albert ein, *ein niedliches kleines Kind*, das sie eine grüne Livrée — in den Keyserlingschen Farben — tragen lassen. Der letzte dieser fünf Briefe, vom 18./30. November 1898, erwähnt bereits die geplante italienische Reise: man werde im Februar packen, die Möbel abstellen — was das Aufgeben der Wohnung bedeutet — und gedenke, den Winter 1899/1900 in Rom zu verbringen. Der Brief vom 9./21. Februar 1899 ist schon voll Aufbruchstimmung. *Eduards Gesundheit ist ja der Hauptgrund der Reise*, heißt es in ihm.

Die Abreise aus München erfolgte laut Henriettens Tagebuch am 29. März 1899; nach übernachtungslosem Aufenthalt in Verona trafen die Geschwister am 31. März in Venedig ein, wo sie an den Fondamenta San Vio 743 in der Pension Lewald abstiegen. Daß Eduard den Ausflug seiner Schwestern nach Padua mitmachte, ist wahrscheinlich; jedenfalls machte er den seiner Pensionsinhaberin mit dem deutschen Pastorsehepaar nach Castelfranco mit. Am 1. Juli siedelten Keyserlings nach Florenz über; wir erfahren nicht, welches ihr Absteigequartier war, nur daß es eine Pension mit angenehmer italienischer Wirtin gewesen. Am 29. Juli wird in Siena Aufenthalt genommen, in der Pension Tagnozzi, Via Sallustio Bandini, die sich in schöner Lage in einem alten Palazzo der Piccolomini befindet. Man erlebt das Palio mit seinen Vorbereitungen — wovon Eduard und Elise nachmals immer gern und lebhaft erzählten —, macht einen Ausflug nach dem Monte Oliveto und zieht am 30. September 1899 nach Rom, wo man in der Pension Marley, 55 Via Boncompagni unterkommt.

Seit Venedig folgte den Keyserlings Mrs. Wills, die schon im Münchener Brief vom Mai 1898 vorkommt. Sie und Henriette schwärmen für einander und schwelgen in Melancholie; Eduard scheint sie auf die Nerven zu gehen, denn sie macht Henriette eine Szene, weil er sie *wie Luft behandele*. In einem viel späteren Briefe schreibt aus Pommern Eduards Schwester Hedwig der Schwägerin Wanda, sie würde gern die Geschwister in München besuchen, doch störe sie die Anwesenheit der Wills. Nachdem die Engländerin die Keyserlings in Siena verlassen hat, um zu ihrer schwerkranken Schwester zu eilen, erscheint sie nach deren Tode bei jenen wieder in Rom. Weder suchen die Keyserlings mit der italienischen Gesellschaft Fühlung zu nehmen, obwohl Bindeglieder vorhanden sind, noch den in Italien lebenden Vetter Albrecht Keyserling zu sehen; doch gehen sie mit anderen durchreisenden Kurländern um, besonders aber mit dem in Florenz wohnhaften Ehepaar Baron Wilhelm Nolde, das auf seinen Fahrrädern sie auch in Siena besucht.

Die letzte Tagebuchnotiz ist aus Rom vom 22. Oktober 1899. Das Buch ist bis auf die letzte Seite beschrieben, eine Fortsetzung ließ sich nicht finden. Ein Brief aus Rom vom 30. November und 1. Dezember 1899 spricht von der Berliner Uraufführung von Keyserlings *Frühlingsopfer*: *Wir sind ganz stolz auf unseren Schriftsteller und ihm selbst ist dieser Erfolg, glaube ich, eine große Lebensfreude. Er hatte uns nie davon erzählt, als er daran arbeitete; wir wußten nur, daß der Vorsteher der Freien Bühne in München Herr v. Wolzogen sich günstig darüber geäußert und Aussicht gemacht hatte, es auf die Bühne zu bringen. Monatelang schien alles vergessen und dann plötzlich bekam Eda die freundlichsten Briefe von Verlegern und Theaterkritikern und die Nachricht,*

das Stück würde am 12. November in Berlin aufgeführt werden ... Mühe und Unannehmlichkeiten hatte er gar nicht ... und er hat nur alle Hände voll zu tun, um auf alle Briefe und glückwünschende Telegramme dankend zu antworten. Du kannst Dir denken, wie amüsant das für uns war. Bezeichnend für Keyserling ist, wie verschwiegen er seinen Schwestern gegenüber vorging; immerhin, wenn diese auch von den Verhandlungen über die Aufführung des Schauspiels nichts wußten, der nämliche Brief zeigt, daß der Bruder die Dichtung selbst ihnen nicht vorenthalten hatte; die Schwestern sind mit Inhalt und Stimmung vollauf vertraut. Im übrigen beweist Henriettens Tagebuch, wie sehr hier die Schwestern, dort der Bruder auch auf dieser Reise jedes die eigenen Wege zu gehen pflegte; so oft die Wills in ihm vorkommt, so selten der Bruder.

Daß Keyserlings dem römischen Aufenthalt einen solchen in Neapel und Umgegend anschlossen, der bis in die warme Jahreszeit hinein dauerte, ergibt sich für mich aus der Erinnerung: Eduard und seine Schwester Elise — Henriette, Hand in Hand sitzend mit der unvermeidlichen Mrs. Wills, schwieg stets gleich dieser — erzählten oft und belustigt, wie er sich in Neapel einen leichten graufilzenen Sommerhut gekauft habe und nun beim Betreten des vertrauten Droschkenhalteplatzes von einem Kutscherchor begrüßt worden sei mit „nuovo capello! nuovo capello!" (Neuer Hut! neuer Hut!!). Drei Gedichte Henriettens, auf ein Neapeler Erlebnis mit Straßenjungen, die, vielleicht empört über die Häßlichkeit dieser fremden Damen, sie mit Steinen beworfen hatten, auf Pästum und auf Capri bezeugen den dortigen Aufenthalt.

Das Münchener Adreßbuch, nach dem Einwohnerstand vom 1. November 1900 zusammengestellt, zeigt Keyserlings schon in der Wohnung Ainmillerstraße 19, drei Treppen hoch rechts, in der der Dichter 1918 starb. Die Sage, als habe er vor der Übersiedelung nach München unbeweglich auf dem kurländischen Gute der Mutter gehaust, scheint unhaltbar. Die vorliegenden Briefe erwähnen den Aufenthalt in Oeynhausen im Sommer 1895; im Sommer 1891 begegnete ihm mein Vater in Herrenalb, wo Eduard seinen seit 1889 in Stuttgart lebenden Bruder Otto in dessen Sommerfrische besuchte. Mein Vater, der gleich anderen Balten gegen Keyserling als den Verfasser von „Romanen à la Zola" und überhaupt als einen Schriftsteller das schlimmste Vorurteil hatte, ward, wie er erzählte, von Keyserlings Person auf das angenehmste überrascht. Auch von einem Meraner Aufenthalt Keyserlings geht das Gerücht. Daß seine Schwester Henriette Wien kannte, ergibt die Tagebucheintragung vom 4. April 1899, in welcher sie das Grabmal Canovas in der Frarikirche, ein Werk seiner Schüler, mit dem Grab der Erzherzogin Marie Christine in der Wiener Augustinerkirche, einem eigenhändigen Werke von ihm, vergleicht. Immerhin kann sie des Bruders Wiener Periode nicht geteilt haben, da sie bei Lebzeiten der Mutter sich von dieser nicht auf lange zu trennen pflegte.

Die vorangeführten neugefundenen Keyserlingschen Papiere sind von der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München übernommen worden.

Forschungsbericht.

Goethe und der Minister Voigt.

Von

Willy Andreas (Heidelberg).

Christian Gottlob Voigt entstammte einer altangesehenen Weimarer Beamtenfamilie, hatte an der Universität Jena eine tüchtige juristische Fachausbildung erhalten, huldigte aber von Anfang an nicht bloß dem Brotstudium. Er erwies sich vielmehr im Sinne von Schillers klassischer Unterscheidung als ausgesprochen philosophischer Kopf, dem tieferes Eindringen und selbständiges Forschen Bedürfnis war. Allmählich in der Beamtenhierarchie des kleinen thüringischen Staates bis zum Regierungsrat aufgestiegen, kam er Goethe namentlich durch seine Mitarbeit an den Ilmenauer Steuer- und Bergwerksachen näher und rückte nach der Rückkehr des Dichters aus Italien mehr und mehr in eine ausgesprochene Vertrauensstellung ein. Zu Anfang der neunziger Jahre sehen wir beide bereits in eifrigem amtlichem Gedankenaustausch, der mit der Zeit freundschaftlichen Charakter annahm. Seit Mitte der neunziger Jahre war Voigt, inzwischen zum Geheimrat im Geheimen Consilium, der obersten Behörde des Herzogtums, befördert und Goethe auch äußerlich gleichgestellt. Er war es, der nunmehr die Hauptlast der allgemeinen Verwaltung bis zu seinem Tode (1819) trug, während Goethe, seit der Italienreise von seinen früheren dienstlichen Verpflichtungen wesentlich entlastet, sich als eine Art Kultusminister vornehmlich auf die Leitung der Kunst- und Wissenschaftsressorts sowie die Obsorge für die Universität Jena zurückzog.

Selbst geistig und künstlerisch aufgeschlossen, wie Voigt war, vermochte er dem Freunde auch in dessen eigenste Domäne zu folgen. Wir schauen in das wechselseitige Verhältnis des Dichters und des späteren Staatsministers Voigt jetzt genauer hinein, seitdem die Goethe-Gesellschaft die Herausgabe des umfangreichen Briefwechsels von Goethe mit seinem Weimarer Amtsgenossen durch einen Bearbeiter von vorbildlicher Sorgfalt und Sachkunde, Hans Tümmler (Essen), hat in Angriff nehmen lassen[1]. Bisher liegen zwei Bände vor; sie umspannen die Jahre 1784—1803. Schon die große Zahl von Goethebriefen an Voigt, die lange Zeit und die Nähe ihres Zusammenwirkens deuten darauf hin, daß der Partner des Dichters mehr als ein Durchschnittsbeamter war. Auch rein wissenschaftlich ist es gerechtfertigt, daß nunmehr dessen Gegenbriefe mit herausgegeben werden, nachdem Goethes Ordnungssinn sie uns erhalten hat. Andrerseits gewinnen Goethes eigene Briefe an Voigt durch das Hin und Her von Geben und Empfangen erhöhtes Leben, und die oft schwer aufzuhellenden sachlichen Zusammenhänge der vornehmlich um Verwaltungsdinge und Weimarer Kulturpflege

[1] „Goethes Briefwechsel mit Christian Gottlob Voigt." Bearbeitet und herausgegeben von Hans Tümmler. 2 Bände. Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar (1949 und 1951). Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 53/54.

Über den gegenüber seinen Vorgängern in der Publikation der Goethe/Voigt-Briefe gemachten Fortschritt sowie die philologisch-kritischen Vorzüge der editorischen Arbeit Tümmlers, die nur durch den Mangel eines Personenverzeichnisses etwas eingeschränkt werden, vgl. meine Rezensionen in der Historischen Zeitschrift Bd. 172/174 (1951, 1952).

kreisenden Korrespondenz treten faßbarer in Erscheinung. Aber wie kaleidoskopähnlich wechseln doch die Gegenstände, Gewichtiges und weniger Bedeutendes! Dienstliches und Privates mischen sich in einer Unsumme geschäftlicher Bemerkungen aller Art. Es ist erstaunlich, wieviel Themata und Personen darin berührt werden. Fast könnte man fragen, ob des Guten nicht zuviel geboten wird, so viel Kleinigkeiten und Nebendinge der Verwaltung kommen zur Sprache. Aber der Goethefreund wird daran kaum Anstoß nehmen; denn auch dieser Teil von Goethes Tätigkeit steht unter der eigenen Losung des Dichters: *Schwerer Dienste tägliche Bewahrung.*

Das Hauptgewicht des Briefwechsels liegt weniger bei den Ereignissen der auswärtigen Politik, obwohl Goethe sie mit lebhaftem Anteil verfolgte. Der Dichter empfing seine politische Orientierung weitgehend durch Voigt, den verantwortlichen Staatsmann des Herzogtums.

Carl August bemühte sich nach dem Abschluß des Basler Sonderfriedens (1795) mit Erfolg darum, seinem Ländchen den Anschluß an die norddeutsche Neutralität zu sichern. Auch Goethe und Voigt glaubten damals, Weimar könne sich durch vorsichtiges Heraushalten aus den Stürmen der Zeit, zunächst wenigstens, entziehen und so seine kulturelle Aufgabe weiter erfüllen. Und in der Tat, nahezu ein Dezennium war dies der Fall: es ist, wie schon Ranke gern hervorgehoben hat, das Friedensjahrzehnt des klassischen Weimar. Im Schutz der sogenannten Demarkationslinie konnte in der nun anbrechenden friedlichen Zeit das geistige Leben Weimars Frucht um Frucht ansetzen.

Sonst erhalten wir, wie schon angedeutet, viele Einblicke in die innere Verwaltung des unter Carl August wohlwollend patriarchalisch regierten weimarischen Staatswesens. Der Reiz liegt darin, daß sich Goethe an dieser administrativen Tätigkeit auch nach der italienischen Reise vielfach stark beteiligte, weit stärker als man gemeinhin annimmt. Mit Voigt arbeitete der Dichter in mehreren herzoglichen Immediatkommissionen eng zusammen: in der Ilmenauer Bergwerks- und Steuerkommission, der Weimarer Schloßbaukommission, der Wasserbaukommission. Mit Ausnahme des tragisch scheiternden Bergwerks wurden fast überall gute Erfolge erzielt. Man erfährt eine Menge wirtschaftsgeschichtlicher Einzelheiten. Goethes Versuch allerdings, mit Hilfe des als Emigrant in Deutschland lebenden französischen Industriellen de Wendel modernste Methoden der Eisenindustrie in Ilmenau heimisch zu machen, gelangten nicht zum Ziel.

Auf Goethes Bemühungen, den Silberbergbau Ilmenaus zu beleben, hatte einst der Schimmer seiner und Carl Augusts Sturm- und Drangzeit geruht[2]. Indessen, die freudige Zuversicht war enttäuscht worden, Goethe hatte den Widerstand der Naturkräfte unterschätzt. Durch Grubenkatastrophen und ähnliche Widrigkeiten war die Lage verschlimmert worden. Unrettbar siechte das Unternehmen dahin. — Der Briefwechsel mit Voigt gestattet uns hier aber zugleich tiefe Einblicke ins Wesen dieser Freundschaft. Goethe, sichtlich gequält, verstummt lange Zeit, während Voigt wortlos, als sei es selbstverständlich, das Odium des Zusammenbruchs trägt, um dann freilich von Goethe nach Jahren des Schweigens über den gesamten Ilmenauer Fragenkomplex großen Dank in brieflicher und dichterisch verklärender Form zu empfangen.

[2] Hierfür darf ich jetzt auf die einschlägigen Kapitel meines soeben erschienenen Buches „Carl August von Weimar. Ein Leben mit Goethe 1757—1783". Gustav Kilpper Verlag, Stuttgart (1953), insbesondere den den Sturm- und Drangjahren gewidmeten Abschnitt, verweisen.

Es ist bekannt, wie sich Goethes amtliches Wirken allmählich nach der geistig-kulturellen Seite hin verlagerte. Er und Voigt begründeten (1794) eine Kommission zur Errichtung des Botanischen Gartens in Jena, und die verwaiste Weimarer Bibliotheksleitung übernahmen sie zusammen. Damit war der erste Grund für die aus verschiedenen Tätigkeitsbereichen zusammenwachsende Goethesche „Oberaufsicht" über die Anstalten für Wissenschaft und Kunst gelegt, innerhalb deren sich nun das amtliche Wirken des Dichters während seiner letzten drei Lebensjahrzehnte in einer ganz auf seine Person abgestimmten Weise bewegte.

Alle Gegenstände ihres Gesprächs übertrifft an Fülle und Gewicht das Thema der Universität Jena. Immer wieder wird es umkreist. Erwähnt von alledem sei wenigstens der weitschauende Plan eines Gesamtkatalogs für die dortige Bibliothek. Im Kleinkram der amtlichen Bemühungen fehlt es auch nicht an amüsanten Zügen. Man lese nach, was Goethe nach dem Tode Hofrat Büttners, eines unermüdlichen Sammlers und hochgelehrten Sonderlings, über den Bücherwust in dessen Quartier erzählt; er nennt den vorgefundenen Zustand *literarische Schweinigelei* (Brief vom 2. Januar 1802).

Hier fließen die uns jetzt dargebotenen Quellen in breitestem Fluß. Gefördert, umhütet, zuletzt unter dem starken Krisendruck allgemein politischer und lokaler Verhältnisse geradezu angstvoll umsorgt, bildet die Akademie wohl den bedeutendsten Inhalt der freundschaftlichen Aussprache während jener Jahre.

In dieser Hinsicht fördert die Korrespondenz denn wohl auch die meisten und wichtigsten neuen Ergebnisse zutage. Selten tritt uns das Ineinanderwirken von politischen und geistigen Kräften so lebendig entgegen wie hier. Ganz neue Beleuchtung erfährt z.B. Fichtes Jenaer Wirksamkeit (1794—1799) und in Sonderheit Goethes bisher viel zu gering bewerteter Anteil an der Entlassung des Philosophen. Carl August scheint von Anbeginn an geneigt, den Unbequemen fallen zu lassen. Voigt trug dieser Stimmung Rechnung und war wohl auch persönlich des ewigen Haders um den eigenwilligen Professor, der sich im Ton bisweilen vergriff, überdrüssig. Auch aus anderen Ursachen spitzte sich die Jenaer Universitätskrise nach dem um Fichtes willen entbrannten sogenannten Atheismusstreit bedenklich zu. Sie ist bezeichnet durch den Weggang Loders, Paulus', Schütz' und Schellings, sowie Hufelands des Juristen — der gleichnamige Mediziner ging schon 1801 nach Berlin. Dazu die Fortverlegung der Allgemeinen Literaturzeitung.

Es ist nicht so, daß die seit der Entlassung Fichtes im Frühjahr 1799 immer fühlbarer werdende Krisis der Universität Jena unmittelbar durch das Verfahren des Staats gegen den Philosophen hervorgerufen worden wäre. Vor allem bewahrheitet sich in keiner Weise die Befürchtung Fichtes und seiner Anhänger, es sei nunmehr mit der akademischen Lehrfreiheit zu Ende: Jena blieb auch jetzt durchaus der alte „Freihafen". Daß freilich zwischen Fichtes Ausscheiden und dem Niedergang der Universität ein innerer Zusammenhang bestand, hat Goethe empfunden. Zwar folgte dem mißliebig Gewordenen keiner seiner Freunde in die Verbannung. Doch, so stellt Goethe in den *Tag- und Jahresheften* (zum Jahr 1803) fest, *ein heimlicher Unmut habe sich aller Geister so bemächtigt, daß man in der Stille sich nach außen umtat.*

Unter den Momenten, die diesen Unwillen schürten, hat Goethe später, gleichfalls in den *Annalen* auf die *Unruhe* hingewiesen, die seit der französischen Revolution *in die Menschen gekommen* sei, *dergestalt, daß sie entweder an ihrem Zustand zu ändern oder ihren Zustand wenigstens dem Ort nach zu verändern gedachten.* Dazu kamen die

Lockungen, die sich nach dem territorialen Erdrutsch der Jahrhundertwende (1802/03) aus der Neugründung oder Auffrischung wetteifernder Hochschulen wie Würzburg, Halle usw. ergaben. In einer eigenen Abhandlung hat Tümmler soeben die Dinge analysiert, die in den Jenaer Krisenjahren Goethe und seinem Mitarbeiter Voigt so viel zu schaffen machten[3]. Mancherlei traf hier ungünstig zusammen: die Bescheidenheit der heimatlichen Finanzen und die geringen Gehälter der Professoren, aber auch die Reibereien und Streitigkeiten unter den Gelehrten selber. Ferner spielte der Gegensatz zwischen Älteren und Jüngeren, die Umkämpftheit der Kantischen Philosophie zwischen ihren Widersachern, Anhängern und Fortbildnern eine Rolle; dazu die anhaltenden Schwierigkeiten mit den Studenten. Diese und ähnliche Verfallserscheinungen in Jena hat Voigt besonders schmerzlich empfunden; denn im Unterschied zu seinem viel engherzigeren Kollegen, dem Kammerpräsidenten Schmidt, Klopstocks Jugendfreund, sah er sie nicht lediglich unter staatsökonomischen Gesichtspunkten. Einige seiner besorgtesten brieflichen Äußerungen liefen geradezu auf Mahnungen an Goethe und Hilferufe hinaus. Und keine Frage: die in angestrengter, oft quälender Arbeit vollbrachten Maßnahmen der Goetheschen Rettungsaktion wirkten immerhin so befestigend, daß sein und des Geheimrats Voigt Wiederaufbauwerk sogar den Erschütterungen des politisch-militärischen Zusammenbruchs von 1806 gewachsen blieb.

In einem schon als Leistung bewundernswerten kollegialen Zusammenwirken arbeiteten Goethe und Voigt dem drohenden Zusammenbruch entgegen; sie taten es durch Förderung der Sammlungen und Institute, durch Berufungen, die freilich nicht immer glücklich waren und überdies auch jetzt noch unter der Finanznot litten. Wichtig wurde vor allem die Neugründung der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung unter Goethes Oberleitung. Über den lebhaften Anteil des Herzogs an dem Rettungswerk erfahren wir einiges; auch Schiller lieh dabei seine Hand.

Wir stoßen in diesem Briefwechsel Goethe/Voigt auf fast alle Träger berühmter Namen. Mehrfach fällt auf sie neues Licht. Schiller begegnet häufig als Gegenstand zarter Aufmerksamkeit. Aber das verspätet eingetroffene französische Ehrenbürgerdiplom erregte denn doch einige Aufregung. Auf Carl Augusts Wunsch gab der Dichter das Original an die Bibliothek. Daß er im Weimarer Hof- und Adreßkalender von 1803 den französischen Citoyentitel unbekümmert hinter seinem Namen abdrucken ließ, war Goethe und Voigt aus politischen Gründen nicht angenehm. Damals konnten sie noch nicht ahnen, wie viel größere Sorge der Erbe und Vollstrecker der Revolution, Napoleon Bonaparte, den verantwortlichen Persönlichkeiten des thüringischen Kleinstaats binnen weniger Jahre bereiten würde. Auch über diese Periode dürfen wir wohl von den folgenden Korrespondenzbänden mancherlei Neues erwarten.

[3] „Goethe im Jenaer Krisenjahr 1803. Ein Beitrag zur Universitätsgeschichte." Archiv für Kulturgeschichte Bd. XXXV, Heft 2 (1953).

Besprechungen.

Bert Nagel, Der Arme Heinrich Hartmanns von Aue. Eine Interpretation. Tübingen 1952, Max Niemeyer Verlag. 107 S. (Handbücherei der Deutschkunde. Bd. 6.)

Anton van der Lee, Der Stil von Hartmanns Erec verglichen mit dem der älteren Epik. Utrecht o. J. (1950), Drukkerij H. J. Smits. 160 S.

Während Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg seit langem in das Zentrum der um das deutsche Mittelalter bemühten Literaturforschung gerückt sind und zu zahlreichen neuen Arbeiten angeregt haben, ist es um Hartmann von Aue auffallend still geblieben. So erwünscht daher eine neuerliche Beschäftigung mit ihm und seinem Werk ist, kann man doch Bert Nagels Interpretation nur mit Reserve aufnehmen, der holländischen Stiluntersuchung kaum anders als ablehnend gegenübertreten.

Nagel behauptet schon im Vorwort zu seiner Interpretation, ohne sich auf eine Begründung einzulassen, daß Hartmanns *Armer Heinrich* „eine zentrale Aussage des staufischen Rittertums darstellt" und „in höherem Maße als jede andere Dichtung Hartmanns eine Einsicht in die künstlerische Individualität des Dichters ermöglicht" (S. 9). Weiterhin sieht er „die Stärke von Hartmanns Dichtertum... vor allem... im Bekenntnishaft-Menschlichen seiner Aussagen" und nennt in diesem Sinne den *Armen Heinrich* „seine reichste und reifste Konfession" (S. 10). Lauter Hyperbeln und ebenso viele petitiones principii! Indem der Verf. zum Ausgangspunkt nimmt, was allenfalls durch gründlichste Untersuchung bewiesen und als Ergebnis eingeerntet werden könnte (wir bezweifeln das), erliegt er schon, ehe er nur begonnen hat, der Gefahr, seine eigene Meinung in die Dichtung hineinzuinterpretieren, anstatt das Werk selbst sprechen zu lassen. Kein Wunder, daß er auf solchem Wege die Maßstäbe verliert. Ihm „wetterleuchtet die Krisis des höfischen Rittertums" im *Armen Heinrich* (S. 39); denn, so „interpretiert" der Verf. Hartmann, „man kann, so wie es auch Wolfram am *Parzival* beispielhaft darstellt, den Kodex ritterlich-sittlicher Forderungen bis zur letzten Konsequenz erfüllen und dann doch eben dadurch unselig werden" (S. 40). Niemand außer dem Verf. wird diese höchst oberflächliche Parallele „zwingend" (S. 40) finden. Ihm aber genügt diese und andere schnell fertige Vergleichungen (vgl. z. B. S. 29 f.), den *Armen Heinrich* im weiteren Verlauf immer näher an den *Parzival* heranzurücken. Wohin das führt, davon möge der Leser sich allenfalls im Kapitel „Hartmann und Wolfram" (S. 87—90) selbst überzeugen. Diese unglückselige Parallele liefert dem Verf. ein neues Stichwort. In allen Epen Hartmanns, so heißt es auf S. 75, sei „die Tendenz zum Entwicklungsroman angelegt, wenn dem Dichter auch erst im *Armen Heinrich* die Gestaltung einer Entwicklung gelungen ist"; ja, schließlich (S. 86) wird sogar der *Arme Heinrich* unmittelbar zu den Entwicklungsromanen gerechnet.

Hier wird der Grundfehler in Nagels Konzeption besonders deutlich. In seinem Bemühen, Hartmann, der ihm „recht eigentlich die Mitte unserer staufischen Klassik dar[stellt]" (S. 86), möglichst nahe an Wolfram zu rücken, behandelt und interpretiert er den *Armen Heinrich* wie einen großen Roman, anstatt diese meisterhafte, legendarische Novelle auf die dieser Gattung eigene und besondere Aussageweise abzuhorchen. Sehr stark betont er z. B. Heinrichs Sturz als Gottesstrafe und behauptet: „Hier setzt Hartmanns Deutung ein. Unmißverständlich erklärt er Heinrichs Unglück als eine Strafe Gottes (*er viel von sînem gebote* 116, *die swæren gotes zuht* 120), d. h. als Sühne einer Schuld" (S. 39; Sperrungen vom Verfasser). Aber soviel gibt die Stelle bei besonnener Interpretation nicht her. Im Text ist weit und breit nicht von einer „Strafe" die Rede, und gerade der Vergleich mit Hiob (*A. Heinr.* 127—142), den der Verf. wiederholt heranzieht, legt es viel näher, nicht an eine Strafe, sondern an eine Prüfung Gottes zu denken. Überdies läßt der Dichter die Frage völlig in der Schwebe; denn wenn Heinrich

selbst, in seiner einzigen Äußerung über die Krankheit, Gottes strafende Hand darin erkennt (*A. Heinr.* 383—411), so ist das subjektiv aus der Sphäre des Kranken gesprochen, während der Dichter uns sein eigenes Urteil in dem ganzen Werk nirgends zu erkennen gibt. Es ist auch keineswegs richtig, daß mit dieser angeblichen Strafe „Ritterschaft selbst in Frage gestellt" und sogar als „eine Versuchung und ein Verderb der Seele, nichts Anzustrebendes, sondern etwas zu Meidendes" hingestellt wird (S. 39). Hier geht es nicht um eine ständische, sondern um eine allgemein menschliche Verstrickung; jedenfalls sagt der Dichter nichts anderes aus, und wen anders als einen Ritter konnte er in seiner mittelalterlichen Gebundenheit zum Helden seiner Dichtung machen? Von seinem Gesichtspunkt der Gottesstrafe und der Krise des Rittertums aus gerät der Verf. nun auf immer weitere Abwege, wenn er — wieder in Parallele zum *Parzival* — eine Zerfallenheit Heinrichs mit Gott konstruiert und dieses Motiv geradezu zum „Kernpunkt der Handlung" im *Armen Heinrich* macht, der „psychologisch tief ausgelotet" werde (S. 42). Mit keinem Wort läßt der Dichter selbst das erkennen, und es ist kein Zufall, daß Nagels „Interpretation" in diesem Abschnitt, wie überhaupt recht häufig, ganz ohne Stellenzitate auskommen muß.

Es ist nicht notwendig, weitere Beispiele zu häufen. Seinen eigenen Grundsätzen „über die Methode, wie mittelalterliche Dichtung ... zu interpretieren sei, ... nämlich dem Dichter aufmerksam zu folgen" usw. (S. 15) ist der Verf. zu seinem Schaden und unserem Bedauern nicht gefolgt. Sein Buch mag, indem es auf Schritt und Tritt zum Widerspruch herausfordert, zu neuer Beschäftigung mit Hartmanns *Armem Heinrich* anregen, und das wäre immerhin ein Erfolg, den wohl auch der Verf. begrüßen würde; denn offensichtlich hat ihn tiefe Liebe zu Hartmann und seinem Werk verleitet, ihn möglichst nahe an den großen, bewunderten Wolfram heranzuheben. Damit ist er freilich der eigenständigen Künstlerpersönlichkeit Hartmanns nicht gerecht geworden, noch konnte von hier aus die Interpretation des *Armen Heinrich* gelingen.

*

Mit viel naiverer Vorliebe und mit völlig unzulänglicher Schulung geht Anton van der Lee in dem von ihm vorgelegten Privatdruck an seine Aufgabe, den Stil des *Erec* darzustellen, heran. Zu einem bunten Reigen stilistischer und syntaktischer Erscheinungen sammelt er Beispiele aus dem *Erec* und einer viel zu geringen Auswahl älterer Epen, um dann jeweils munter addierend oder subtrahierend festzustellen, daß Hartmann im *Erec* diese und jene stilistische Eigentümlichkeit ebenfalls zeige, bzw. nicht aufweise. Das führt dann immer wieder zur Konstatierung der „Selbständigkeit" oder „Originalität" Hartmanns. Stellen werden häufig in extenso zitiert, teilweise in quälend ungeschickten Wiederholungen (vgl. z.B. S. 26f. mit den Zitaten der Seiten 10—23), aber nirgends werden Interpretationen auch nur versucht. Der Verfasser begnügt sich stets mit „Sehr schön sagt Hartmann ..." und ähnlich hilflosen Wendungen. Wirkliche Errungenschaften Hartmanns, wie die Umsetzung übernommener, formelhafter Vergleiche in scharfgeprägte, bewegte Bilder, nimmt er überhaupt nicht wahr, obwohl er z.B. zweimal (S. 10 und S. 26) die wunderschöne und höchst charakteristische Stelle *Er.* 1713—1722 ausschreibt. (Vor Schüchternheit bezieht sich Enites Gesicht, wie die Sonne durch eine vorüberhuschende Wolke einen Augenblick an Glanz verliert.) Wenn allerdings schon so breit zitiert wurde, konnte nur Verständnislosigkeit die umgebenden Verse (der Vergleich reicht von 1707 bis 1725) auslassen. Sammeleifer ist das einzige, was man an dieser Arbeit allenfalls hervorheben könnte, aber wie oberflächlich und verständnislos sind diese Sammlungen angelegt! Man vergleiche z.B. die geisttötende Aneinanderreihung von Zwillingsformeln über 10 Seiten hinweg (S. 99—108) und die kümmerliche anschließende „Untersuchung", die ergibt, daß bei Hartmann „die Begriffspaare ... nicht immer da sind zur Ausfüllung der Zeile oder um einen Reim zu erzwingen, sondern daß er sie manchmal verwendet, weil die Situation es gleichsam fordert" (S. 108).

Jedes weitere Wort über dieses Machwerk, das wie eine mißlungene Seminararbeit der Jahrhundertwende anmutet, wäre Zeitverschwendung. Nicht einmal eine den Anfänger zu besserer Leistung ermutigende Bemerkung ist am Platze; dafür bietet sich hier kein Ansatzpunkt.

Hamburg Hans Eggers

Bert Nagel, Der deutsche Meistersang. Poetische Technik, musikalische Form und Sprachgestaltung der Meistersinger. Heidelberg 1952, F. H. Kerle Verlag. 225 S.

Bert Nagel ist in der Meistersangforschung kein Unbekannter mehr. Seit er vor fast zwanzig Jahren ein erstes Programm vorlegte, hat er mancherlei zur Erschließung des Meistergesangs, dieser terra incognita der deutschen Literatur, beigetragen[1]. Jetzt tritt er, wesentliche Gedanken seiner früheren Aufsätze sammelnd und weiterführend, mit einer Gesamtdarstellung des Formproblems hervor. Sein Buch wird, dessen darf er sicher sein, von allen beachtet werden, die gleich ihm an einer Vermehrung unserer Kenntnisse über die Literatur des späteren Mittelalters arbeiten. Es wirft eine Fülle von Problemen auf, deren endgültige Klärung wohl noch Jahre, wenn nicht Jahrzehnte beanspruchen wird. Ich kann hier, im Rahmen einer Rezension, nur einige der wichtigsten andeutend behandeln.

Von größter Bedeutung für das Ergebnis einer Untersuchung über den Meistergesang ist die Entscheidung über Umfang und Grenzen des Gebietes, auf das sie sich erstrecken soll. Das wird jedem einleuchten, der einmal die Uneinigkeit der Literarhistoriker in der Anwendung des Begriffes „Meistergesang" kennengelernt hat[2]. Man sollte meinen, der Verfasser einer Monographie, deren erklärtes Ziel die „Wesensbestimmung" des Meistergesangs ist (S. 9), hätte seine erste Aufgabe darin gesehen, diese Mißstände terminologischer Art zu beseitigen. N. schenkt aber dem Problem der Abgrenzung seines Gegenstandes nur geringe Aufmerksamkeit. Er äußert sich lediglich über das Verhältnis des Meistergesangs zum Minnesang. Dabei kommt er, was um so weniger überrascht, als er mit einer idealtypischen Minnesangvorstellung operiert, zu dem Ergebnis, daß Meistergesang nicht Minnesang ist (S. 13—25). Für die Praxis ist damit nicht viel anzufangen; dafür wäre es wichtiger zu wissen, wie N. zwischen dem späten Minnesang und dem sog. frühen Meistergesang unterschieden hat, den er mit Frauenlob beginnen läßt. Diese beiden Bereiche mittelalterlicher Lyrik stehen einander, vor allem der „inneren" Form nach, erheblich näher[3] als der klassische Minnesang und die Reimereien der späten Handwerksmeister, die N. miteinander vergleicht.

Das ist alles, was N. über die Abgrenzung des Meistergesangs gegen andere Dichtgattungen sagt. Wer mehr vom faktischen Inhalt des Wortes „Meistergesang" im N.schen Gebrauch wissen will, muß seine Schlüsse aus einer Beobachtung des benutzten Materials ziehen. Eindeutige Resultate sind dabei nicht zu erwarten. Denn selbst das primitivste Verfahren, das man etwa wählen könnte, die bloße Aufzählung der von N. als „Meistersänger" zitierten Autoren, erweist sich als ganz undurchführbar. Es scheitert daran, daß er seine Zitate mit Vorliebe ohne Verfassernamen gibt, als handle es sich um anonyme Dichtung. Auch auf anderem Wege ist Klarheit nicht zu gewinnen. Nicht einmal die strophische Form scheint eine streng eingehaltene Bedingung

[1] GRMon. 22, 1934, S. 263—276. — Ein vollständiges Verzeichnis seiner eigenen Schriften gibt N. auf S. 225.

[2] Archer Taylor hat schon vor längerer Zeit auf die Differenzen im Gebrauch des Terminus „Meistergesang" aufmerksam gemacht: The Literary History of Meistergesang, New York und London 1937, S. 7—9 und S. 22—25. — Das Buch ist im folgenden zitiert als „Taylor".

[3] Hennig Brinkmann bescheinigt dem Muskatblüt bei einer Behandlung des Gedichts Nr. 37 (Groote), daß er „tief in der minnesingerischen Tradition" steckt (Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Halle 1928, S. 169).

für die Einbeziehung eines Gedichts in den Kreis der Betrachtung zu sein[4], und auch über die zeitliche Ausdehnung des Meistergesangs gibt N.s Verfahrensweise keinen rechten Aufschluß. Es herrscht, im Großen gesehen, eine befremdliche Diskrepanz in der Verteilung des Materials auf die zwei Hauptkapitel: das erste enthält meist Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert, während der Stoff für das zweite vorwiegend aus dem 13. und 14. Jahrhundert stammt[5].

Eine Einzelheit verlangt eine gesonderte Betrachtung, das Verhältnis von Meistergesang und Spruchdichtung[6]. Es ist unklar, ob N. die nach-waltherische Spruchdichtung zum Meistergesang rechnet, worauf gelegentliche Boppe-Zitate deuten könnten[7], oder nicht. Dabei steht und fällt seine Lieblingsthese, der Meistergesang zwischen Frauenlob und Hans Sachs bilde eine die Jahrhunderte unverändert überdauernde Einheit, mit der Entscheidung in diesem Punkt. Sie läßt sich nur aufrechterhalten, wenn er nachweisen kann, daß Frauenlob nicht, wie man bisher meist angenommen hat[8], fest in der Tradition der Spruchdichtung verwurzelt ist, sondern — etwa im Sinne der Legende von den „Zwölf alten Meistern" — an die Spitze der Meistersänger gehört. Die Richtigkeit der alten Anschauung, Frauenlob sei in erster Linie als Spruchdichter anzusehen, der ein so guter Frauenlob-Kenner wie Helmuth Thomas beipflichtet[9], wird aber durch N.s unpräzise Behandlung der Frage nicht widerlegt[10]. Er hat wichtige Tatsachen übersehen, die bei einer Diskussion des Gliederungsproblems berücksichtigt werden müssen. Die Spruchdichtung lebt in einem Mann wie Heinrich von Mügeln bis über die Mitte des 14. Jahrhunderts weiter. Sie findet ihre Fortsetzung nicht nur im Meistergesang, sondern mündet auch, wie es eben am Beispiel Heinrichs von Mügeln zu sehen ist[11], in den Prager Frühhumanismus ein. Schon diese Feststellung läßt es geraten erscheinen, Spruchdichtung und Meistergesang getrennt zu halten. Die Vorformen des Meistergesangs der Zünfte liegen da, wo sich die Erstarrung

[4] N. bezieht sich z.B. auf *Der meide kranz*, das epische Lehrgedicht Heinrichs von Mügeln (S. 135).

[5] Ein paar Zahlen (die bei N.s ungleichmäßiger Zitierweise nur Näherungswerte geben können) mögen das Übergewicht des sog. „frühen" Meistergesangs unter den Beispielen des zweiten Kapitels illustrieren. S. 163—165: auf 21 Zitate aus Frauenlob und der Kolmarer Handschrift (die nach S. 211 zum frühen Meistergesang gehört) kommen 4 aus Hans Folz. Auf S. 166—169 ist das Verhältnis 25 : 4, auf S. 171—173 schließlich 46 : 12 (aus Muskatblüt und Hans Sachs).

[6] Genauer, in der Terminologie Hermann Schneiders (RL. 3, Sp. 286[a]), müßte es heißen „lyrische Spruchdichtung". So ist auch im folgenden der Ausdruck „Spruchdichtung" zu verstehen.

[7] Z.B. S. 157. Ein verstecktes Boppe-Zitat enthält die Angabe „CXXIV, 49" (S. 119), die sich auf eine dem Boppe zugeschriebene Strophe der Kolmarer Handschrift bezieht. Auch von andern „Spruchdichtern" dürfte noch einiges Gut in den vielen anonymen Zitaten aus der Kolmarer Handschrift verborgen sein. Ihre Namen zu eruieren, wäre eine Sisyphus-Arbeit, der ich mich nicht unterziehen mag.

[8] So sagt Ehrismann (Geschichte der deutschen Literatur etc., Bd. 2, Schlußband, München 1935, S. 304): „Frauenlob ist ein Vollender schon vorhandener ... Strömungen. Er hat keine neuen Bahnen eingeschlagen, nur alte meistersingerische Probleme zu nie dagewesener Höhe geführt, und damit ist er für die Folgezeit Führer geworden." Ähnlich äußert sich auch Julius Schwietering (Die deutsche Dichtung des Mittelalters, Potsdam o. J., S. 276).

[9] Er warnt davor, „das bei Frauenlob neuartig Anmutende kurzerhand als meistersingerisch oder bürgerlich schlechthin zu bezeichnen", weil man dabei leicht übersieht, „was ihn wesentlich von jenen Schichten der Dichtung unterschied" (Untersuchungen zur Überlieferung der Spruchdichtung Frauenlobs, Berlin 1939, Palästra 217, S. VI).

[10] N. sagt zwar, Frauenlob sei „nur ein Auch-M.singer, noch nicht ein Nur-M.singer" (S. 208) und er sei „in vielem höfisch gerichtet" (S. 97); aber was bedeutet das schon, wenn er in praxi den Reigen der Meistersänger anführt und damit auch von ihm der Satz gilt: „Diese alle msl. Gebilde ... prägende Typik erklärt sich ... nicht nur aus einer bewußten ... Gleichschaltung dieser Dichter, sondern aus einem ... grundwaltenden geistig-seelischen Gefüge, ... aus einer gegebenen Zunft der Seelen und Geister ..." (S. 197f.)?

[11] Deutliche Hinweise auf solche Zusammenhänge gab schon Arthur Hübner (SB. der Preuß. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Klasse, 1935, Nr. XVIII).

der strophischen Dichtung in äußerem Formelkram vollzieht. Es ist einstweilen noch unbekannt, wann und bei welchen Autoren sich diese Reglementierung der alten Kunst durchgesetzt hat, gegen die sich die Reformen des Hans Folz richten. Eine Untersuchung der großen Sammelhandschriften des 15. Jahrhunderts mit ihren zahlreichen „meistersingerischen" Überarbeitungen älterer Gedichte könnte wohl einiges Licht in das Dunkel bringen. Solange derartige Spezialarbeiten fehlen, läßt sich nichts Abschließendes über das Verhältnis von Meistergesang und Spruchdichtung und damit über den Anwendungsbereich des Begriffes „Meistergesang" sagen. Man kann nur vermuten, daß weder Frauenlob noch Heinrich von Mügeln darunter fallen werden. Wenn N. trotzdem, ohne Rücksicht auf die Lücken in unseren Kenntnissen, von der „geschichtlichen Eigentümlichkeit des Ms." spricht, „daß er mit seiner höchsten Blüte beginnt" (sc. mit Frauenlob, S. 207), so kann man darin nur eine petitio principii erblicken.

N. sucht seine Ansicht von der Einheit des Meistergesangs durch soziologische Argumente zu erhärten. Er spricht von den großen „kulturell-sozialen Umschichtungen des späten Mittelalters" und sieht das Verbindende aller Meistersänger darin, daß sie „Angehörige einer Zunft" waren, „die nicht nur eine äußere Organisation, sondern eine allgemeine geistige Struktur bezeichnet" (S. 197). Über die „geistige Struktur" ist noch zu sprechen (s. u. S. 109); halten wir uns daher zunächst an die „äußere Organisation". Hans Sachs und seine Zeitgenossen gehörten allerdings einer Zunft an, aber die Spruchdichter des 13., 14. und z. T. noch des 15. Jahrhunderts waren, wo nicht ihr Leben lang, so doch in den Mannesjahren, fahrende Hofdichter. Die Mitgliedschaft in einer Zunft ist für keinen von ihnen bezeugt. Dies Argument für die Einheit des Meistergesangs von Frauenlob bis zu Hans Sachs ist ebensowenig beweiskräftig wie das andere, das im gemeinsamen Wirken der *meister* in den Singschulen liegen soll. Denn solche Einrichtungen sind uns erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt. N. muß versuchen, mit Hilfe von Frauenlobs Singschule, die er selbst „halb sagenhaft" nennt (S. 208), die Anfänge ins 14. Jahrhundert zurückzuverlegen. Heinrich von Mügeln, den er als Gewährsmann dafür anführt, daß bald nach Frauenlob Singschulen im späteren Sinne bestanden, leistet den Dienst wohl kaum, der von ihm erwartet wird[12]. N. kann nicht nachweisen, daß die wesentlichen Merkmale des zunftmäßig betriebenen Meistergesangs wie etwa die *merker* oder die ausgeklügelten Strafsysteme kennzeichnend für den Kunstbetrieb der Spruchdichter sind. Damit scheitert auch dieser Versuch eines Beweises für seine These.

N.s Gliederung, die eine Ausdehnung des Begriffes „Meistergesang" auf Teile der Spruchdichtung voraussetzt, ist unbrauchbar. Es ist zu wünschen, daß in Zukunft andere Lösungen versucht werden. Der Blick muß wieder frei werden für die historischen Zusammenhänge. Die Geschichte der Spruchdichtung, die uns Roethe geschrieben hat[13], sollte eine organische Fortsetzung finden, statt daß sie von der Schilderung des geschichtslos-statischen Zustandes der strophischen Dichtung abgelöst würde, der — nach N. — drei Jahrhunderte lang angehalten hätte. Unter der Oberfläche ist sogar bei ihm selbst eine Gegenströmung gegen diese starre und

[12] Vermutlich hat N., der keinen Stellenhinweis gibt (S. 208), seine Meinung von Taylor (S. 49) oder Stammler (Dt. Vjs. 1, 1923, S. 449), wenn sie nicht unmittelbar aus der oberflächlichen Arbeit von Heinrich Lütcke übernommen ist (Studien zur Philosophie der Meistersänger, Berlin 1911, S. 6), der sie anscheinend in Umlauf gesetzt hat. Ich kann hier keine Überlegungen darüber anstellen, wie sich L., bei dem jede sachliche Begründung fehlt, den Beweis für seine Behauptung gedacht hat. Es muß mit der Feststellung sein Bewenden haben, daß die echten Strophen nichts enthalten, was auf etwas schließen ließe, das mit dem Schulbetrieb in den Singschulen der Handwerksmeister vergleichbar wäre. Sollte L. von *Der meide kranz* ausgegangen sein, so muß daran erinnert werden, daß dieses Gedicht auf französischen Quellen des 12. Jahrhunderts beruht und sich schon deshalb voreilige Rückschlüsse auf deutsche Zustände des 14. Jahrhunderts verbieten.

[13] Die Gedichte Reinmars von Zweter, ed. Gustav Roethe, Leipzig 1887. — Ist es ein Zufall, daß Roethes Buch im Literaturverzeichnis fehlt und auch sonst, soweit ich sehe, nicht benutzt worden ist?

letzten Endes unhistorische Konstruktion zu spüren. So erkennt er Unterschiede zwischen „frühem" und „entwickeltem" Meistergesang an (S. 211). Leider bleiben solche Äußerungen vereinzelt, und sein eigentlicher Standpunkt ist es, daß „die M.singer . . . einen über die Jahrhunderte sich gleichbleibenden Dichtertypus darstellen" (S. 197). Hätte er doch vor der Formulierung einer solchen These erwogen, ob nicht Taylor Grund hatte zu sagen: „It [sc. der Meistergesang] is not, as has often been implied, a static and unchanging phenomenon" (S. 22)! Überhaupt wäre man froh, wenn N. wenigstens die Arbeiten des um die Meistersangforschung hochverdienten Archer Taylor von dem recht peinlichen Verdammungsurteil über das „Meistersangschrifttum" ausgenommen hätte (S. 9)[14].

Den merkwürdigsten Ausdruck findet N.s Abneigung gegen seine Vorgänger in der Auseinandersetzung mit Jacob Grimm. Er verquickt die vergleichende Behandlung von Meister- und Minnesang mit dem Versuch, Jacob Grimms „Behauptung der Identität des Minnesangs und Meistersangs" zu widerlegen (S. 13). Er sagt, nicht „die formale Gemeinsamkeit" (die er selbst anerkennt und auf S. 22f., ferner auf S. 48 bespricht) sei ausschlaggebend für die Beurteilung des beiderseitigen Verhältnisses, sondern die „Erfassung der Form . . . vom eigentlichen Gestaltungsvorgang [?] aus" (S. 13). Er will, wenn ich seinen Gedankengang richtig verstehe, die „Behauptung" Jacob Grimms als falsch erweisen, indem er das Idealbild „organischer Formgebung" (S. 19) in der Blütezeit des Minnesangs mit einer Skizze des „fanatischen Eifers des Epigonentums" (S. 18) und der „Vernichtung aller formschöpferischen Kräfte" im Meistergesang konfrontiert. Sobald das Wort „Epigonentum" fällt, melden sich erhebliche Zweifel, ob N.s Gegensatz zu Jacob Grimm so groß ist, wie er uns glauben machen möchte. Er kann nicht gut behaupten, der Meistergesang sei „im Sinne eines Artunterschiedes" vom Minnesang getrennt (S. 20), und ihn zugleich für eine epigonale Entartungsform des Minnesangs erklären. Eines schließt das andere aus, und es bleibt von der ganzen, in sich selbst widerspruchsvollen Polemik nur der Eindruck, N. habe einer Überbewertung des Meistergesangs vorbeugen wollen, zu der etwa Jacob Grimms Wort verleiten könnte. Hier scheint ein Mißverständnis zu walten: wenn N. vollständig zitiert hätte, wäre ihm wohl aufgefallen, daß er sich, was die Hochschätzung des Minnesangs (im Vergleich zum Meistergesang) angeht, in schönster Übereinstimmung mit Jacob Grimm befindet. Man liest nämlich an der Stelle, auf die er offenbar anspielt[15]: „. . . die Identität des Minne- und Meistergesangs will ich ausführen, ihre Einerleiheit leugnen". Jacob Grimm hatte keineswegs nur Unterschiede des Stoffes vor Augen, als er diesen Satz schrieb, sondern durchaus solche des Wertes. Das beweist wohl der folgende Ausspruch zur Genüge: „Minne- und Meistergesang sind eine Pflanze, die erst süß war, hernach im Alter herb, und die verholzen mußte"[16].

N. gibt also im Grunde nichts als eine Paraphrase der alten Grimmschen Anschauung. Dabei hätte es durchaus von Vorteil sein können (und es wäre ohne Widerspruch zu Jacob Grimm möglich gewesen), Minne- und Meistergesang für die Zwecke einer Spezialuntersuchung einmal wirklich voneinander zu trennen. Eine Arbeit dieser Art hätte uns vermutlich einen ersten Blick tun lassen in die bunte Vielfalt der Talente in einigen Bezirken der nachklassischen Lyrik, in jene anspruchslosere Farbwelt, die zu einem eintönigen Grau-in-Grau verschwimmt, wenn man sie auf dem leuchtenden Hintergrund des Minnesangs sieht.

Das wäre freilich N.s eigentlichen Absichten ganz und gar zuwidergelaufen. Denn er will gerade beweisen, daß „im Meistersang als einer betonten Gemeinschaftskunst . . . der individuelle Stil hinter den Leistungen der allgemeinen Struktur" zurücktritt (S. 9, ähnlich S. 111). Er formuliert die entsprechende These — überscharf, wie er selbst sagt, aber gerade darum mit der

[14] A Bibliography of Meistergesang von Taylor und Ellis ist durchaus von Taylors The Literary History of Meistergesang zu trennen. N. bringt beide in Anm. 14 auf S. 10 seines Buches durcheinander. Auf S. 224 sind die Angaben richtig.

[15] Über den altdeutschen Meistergesang, Göttingen 1811, S. 25. — Sperrung von mir.

[16] a.a.O. S. 171.

Einprägsamkeit eines Schlagwortes — auf S. 197: (der Meistergesang ist) „... eine so typisch geprägte Dichtung, daß ... der gesamte M.S. als das Werk eines M.singers denkbar wäre, bzw. jedes M.lied von jedem M.singer verfaßt sein könnte." Seine Methode — er zitiert zu jedem Punkte seiner Ausführungen eine Auswahl aus Texten der Zeit von Frauenlob bis zu Hans Sachs — nennt er selbst eine „philologische Mosaikarbeit", aus der „ein standfestes Ganzes ... gefügt" sei (S. 10). Die „Standfestigkeit" dieses philologischen Mosaiks gilt es jetzt zu erproben.

Ein großer Teil des Materials, auf das N. angewiesen ist, harrt noch der philologischen Bearbeitung, und daher zitiert er aus den Handschriften und reinen Handschriften-Drucken. Die Masse des Stoffes zwingt ihn zur Beschränkung auf eine Auswahl aus den vorhandenen Quellen. Das ist gerechtfertigt; es wäre kein Wort darüber zu verlieren, wenn er nur angegeben hätte, aus welchen Gründen er seine Auswahl getroffen hat und warum gerade diese Auswahl einen repräsentativen Querschnitt durch den ganzen Meistergesang zu liefern imstande ist. Aber er bleibt die Antwort auf die Frage schuldig, weshalb so wichtige Sammlungen wie die Basler Handschrift O IV 28, die Wiltener Handschrift oder die Münchener Handschriften Cgm. 6249—52 fehlen. Er teilt nur die Signaturen der von ihm eingesehenen Manuskripte mit (S. 222) und sagt nicht, aus welchen Gründen all die andern bei Goedeke (I², S. 308—319 und II², S. 248—264)[17] registrierten Quellen für eine Gesamtdarstellung des Meistergesangs unwichtig sind. Vor allem aber schweigt er darüber, weshalb in dem Kapitel „Die innere Form", von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur mehr die Kolmarer Handschrift zu Worte kommt. Wohlgemerkt nicht die Handschrift selbst, sondern die von Bartsch gedruckte Auswahl. Damit leistet er dem Verdacht Vorschub, bei der Zusammenstellung des Materials sei mehr Zufall und Willkür im Spiel gewesen, als für die Glaubwürdigkeit seiner Thesen zuträglich ist.

Dabei ist es an sich schon sehr fraglich, ob man die Behauptung, es gäbe im Meistergesang keinen Individualstil, auf unkritisch aus den Handschriften übernommene Zitate stützen kann. Ich kenne aus den Vorarbeiten für eine Ausgabe der strophischen Dichtungen Heinrichs von Mügeln eine Reihe der von N. benutzten Handschriften (Cgm. 4997, Pgm. 356, Pgm. 392, Pgm. 680 und Pgm. 693). Ihr Wert für die Bezeugung des originalen Wortlauts eines Gedichts schwankt außerordentlich stark. Das gilt zunächst nur für die Dichtungen Heinrichs von Mügeln, aber die Unzuverlässigkeit etwa der Kolmarer Handschrift, einer Kronzeugin N.s in dem Kapitel „Die innere Form", ist auch sonst oft genug, zuerst von Bartsch selbst, beobachtet worden[18]. N. hat sich, als er beschloß, den Handschriften zu vertrauen, auf Gedeih und Verderb den Schreibern dieser Handschriften ausgeliefert, Leuten, deren Tätigkeit mehr als einmal die von Redaktoren war. Wir sind bei keinem der Handschriften-Zitate sicher, daß es die vom Autor gewollte Fassung der Stelle wiedergibt, und sollen doch glauben, daß diese Autoren keinen eigenen Stil hatten! Ob das nicht eher eine Eigenschaft ihrer Bearbeiter ist?

Viel besser als die Handschriften sind auch die Editionen nicht, die N. zur Verfügung hatte. Eine der schlechtesten unter ihnen ist Ettmüllers Frauenlob, und gerade diese Ausgabe zitiert er besonders gern. Dabei hat Helmuth Thomas längst gezeigt, wie erneuerungsbedürftig sie ist und wieviel unechtes Gut sie mitschleppt. N. zitiert nach dem ungebesserten Text Ettmüllers unter der Sigle „Frl." aus den unechten Strophen so gut wie aus den echten[19]. So verfährt er, obwohl er ein Jahr zuvor im Nachwort zu seiner Frauenlob-Auswahl gesagt hat: „Dem frag-

[17] So ist N.s Angabe „K. Goedeke, Grundriß I², 308f." (S. 222) zu verbessern.

[18] Bartsch, Meisterlieder S. 125. — Vgl. ferner Roethe, Reinmar S. 155. Pfannmüller, Frauenlobs Marienleich S. 34. Thomas (s. o. Anm. 9), S. 123 und 128. Rompelman, Wartburgkrieg S. 13.

[19] Auf S. 178 laufen die Strophen 150—172 unter der Sigle „Frl.". Zehn davon sind an Frauenlob gerichtet. Nr. 31 und 32 (S. 186) sind unechtes Gut unter des jungen Meißners Namen. Vom jungen Meißner stammen: 11 (S. 173). 12 (S. 149, 171). 13 (S. 170). 14 (S. 171, 178). 16 (S. 171, 173). 17 (S. 173). 21 (S. 171). 18—21 (S. 173). Unecht sind: 3 (S. 186). 4 (S. 149). 22—24 (S. 173). 170f. (S. 178). 274f. (S. 99). 280—282 (S. 100). 350 (S. 164).

würdigen Text der Ausgabe L. Ettmüllers zu folgen, ging nicht an"[20]. Er tut das nicht zum Vorteil für seine These, im Meistergesang läge ein „typischer Gesamtstil" vor (S. 142). Jedenfalls könnte sie an Durchschlagskraft gewinnen, wenn die Individualität eines Dichters wie Frauenlob nicht von vorneherein durch die Anführung fremder Strophen unter seinem Namen verschleiert würde.

Andern Dichtern wird der persönliche Stil abgesprochen, obgleich ihr Werk nur in Bruchstücken bekannt ist. So ergeht es Hans Sachs, bei dem sich N. ungeachtet der Tatsache, daß die Originalmanuskripte den Krieg überdauert haben[21], mit der Auswahl von Karl Goedeke[22] begnügt. So geht es auch Heinrich von Mügeln: N. zitiert ihn nach den in jeder Hinsicht unzulänglichen Teildrucken von Wilhelm Müller und Kube.

N. hat also weder auf die Qualität der ausgeschriebenen Quellen die geringste Rücksicht genommen, noch hat er seiner These eine genügend breite Textgrundlage gegeben. Man fragt sich, was ihn zu diesem Verstoß gegen die elementarsten Regeln aller Philologie bewogen haben kann. Die Antwort dürfte in seiner Anschauung vom „grundsätzlichen Übergewicht der Gemeinschaft über das Individuum" liegen (S. 9). Wenn sie zu Recht bestände, wäre es vielleicht gleichgültig, aus welchen Quellen er das Material für die Begründung seiner These schöpft. Dann könnte er möglicherweise auf eine Auskunft darüber verzichten, ob ein Zitat die Formulierung des Dichters oder eines Schreibers wiedergibt. Sie alle, Autoren und Redaktoren, wären dann nur Sprachrohre für die „Leistungen der allgemeinen Struktur", und jede beliebige Auswahl könnte den gleichen Anspruch darauf erheben, repräsentativ zu sein, weil der Mechanismus des „typischen Gesamtstils" dafür sorgte, daß nirgends Abweichungen vorkämen. Aber diese Meinung N.s ist noch keineswegs bewiesen und dürfte daher nicht der Ausgangspunkt seiner Untersuchung sein, sondern bestenfalls ihr Ziel. Wenn er trotzdem sein Verfahren bei der Gewinnung der materiellen Grundlagen für seine Arbeit damit begründet, ist er einem Zirkelschluß zum Opfer gefallen.

Aber damit nicht genug, die „philologische Mosaikarbeit" weist noch andere Mängel auf. Eigentümlich ist N.s Zitierweise. Zitate ohne Stellenangaben sind keine Seltenheit. Wo die Strophennummer angeführt ist, fehlt gewöhnlich die Zeilenzahl[23]. Durchaus nicht alle Zitate sind korrekt[24], auch nicht alle resümierenden Hinweise[25]. Bedenklicher noch als diese Versehen ist das folgende. Auf S. 98 stehen fünf Zitate aus Frauenlobs Spruch Nr. 100. Sie sollen beweisen,

[20] Bert Nagel, Frauenlob, Heidelberg 1951, S. 63.

[21] Das Stadtarchiv zu Zwickau, das einen großen Teil der Meistergesang-Bände aufbewahrt, erteilte mir die freundliche Auskunft, daß alle gerettet sind und jederzeit (mit Ausnahme der Kriegsjahre) benutzbar waren. — Wer die Mühen einer Beschaffung der Texte scheute, konnte jedenfalls auf die — mindestens stofflich — vergleichbaren Spruchgedichte in der großen Ausgabe von Keller und Goetze zurückgreifen.

[22] Herausgeber der Auswahl aus den Meistergesängen ist Karl Goedeke allein. Anm. 1 auf S. 129 ist daher zu berichtigen: Dichtungen von Hans Sachs. Erster Teil. Geistliche und weltliche Lieder. Herausgegeben von Karl Goedeke. 2. Auflage, Leipzig 1883 (Deutsche Dichter des 16. Jahrhunderts. Band 4).

[23] Besonders ärgerlich sind Zitate wie das folgende: S. 171, Z. 8 v. u. „208—230". Man hat seine liebe Mühe, ehe man *scham grôzer liebe* . . . als Frl. 214,8 identifiziert. Das andere von N. hier angebrachte Zitat *ein kleiner muot* . . . gehört überhaupt nicht in die Strophen 208—230. Eine Rückfrage bei Helmuth Thomas ergab „Frl. 104,1" als richtige Stellenangabe.

[24] Einige Beispiele: S. 105, Z. 7 v. u., lies *dem selben* statt *denselben*. S. 105, letzte Z. v. u. Mu [skatblüt] 54,41 statt Mu 554. S. 120, Z. 20 v. o. *nar* statt *mar*. S. 124, Z. 7 v. u. XLI statt XII. S. 128, Z. 11 v. o. *bracht* statt *Brach*. S. 137, Z. 7 v. u. *bekorn* statt *bekom*. S. 137, Z. 5 v. u. *zer* statt *der*. S. 158, Z. 2 v. o. *stein* statt *bein*. S. 166, Z. 7 v. o. ergänze *guot bî guotem* zu *guot bî guotem muote / zimt wol*. S. 189, Z. 3 v. u. *gir* statt *ir*.

[25] S. 120: in Frl. 128 ist nicht Maria, sondern Erzbischof Giselbreht von Bremen gemeint. S. 175, Z. 17 v. o. „Hüte dich vor Gesellschaft": gemeint ist „vor Gesellschaft schlechter Menschen". S. 138, Z. 21 v. u. nicht „sämtliche Bücher der hl. Schrift", sondern „sämtliche Bücher des Alten Testaments".

daß „in einzelsüchtig sinnlicher Manier [?] eine bestimmte Lehre in eine ganze Reihe von Einzelsichten zerlegt" wird. Die sorgfältig numerierten Zitate erwecken allerdings den Anschein, es läge die Auflösung eines einfachen Grundgedankens in beziehungs-, ja sinnlose Teilaspekte vor. Das Bild ändert sich aber mit einem Schlage, wenn man den vollen Wortlaut der Strophe zu Rate zieht. Zunächst ergibt es sich, daß N.s Numerierung irreführend ist. Nr. 3 (100,7) gehört an die Spitze und heißt vollständig *sich wandelt nach der zît gedanke unt der muot / sô swach, sô vruot.* Es folgt die Nr. 4, die mit Nr. 1, Nr. 5 und Nr. 2 ein einziges zusammenhängendes Zitat bildet (100,13—19). — In der richtigen Reihenfolge gelesen erwecken die Verse schon sehr viel günstigere Vorstellungen von der Denkfähigkeit des Autors. Aber erst eine Gesamtinterpretation kann zeigen, was wirklich vorliegt. Es herrscht keineswegs die „einzelsüchtige" Variation eines (in seiner reinen, vom Zufälligen der sinnlichen Einkleidung befreiten Form nicht ausgesprochenen) Grundgedankens. Dieser Grundgedanke steckt einzig und allein in dem Anfangs- und Schlußvers des Gedichts und ist ganz abstrakt formuliert. Der erste Vers sagt, *zît* und *stat* seien an allen *dingen* zu beobachten, der letzte, die Verhaltensweise der Dinge *nâch zît, nâch stat* sei ein ewiger Wandlungsprozeß. Dieser allgemeine Satz wird in den übrigen Versen exemplifiziert, ist ihnen also eindeutig übergeordnet. Die exempla selbst sind auch nicht „einzelsüchtig" nebeneinander gestellt, sondern sehr überlegt, fast möchte man sagen raffiniert, angeordnet. Die beiden Stollen enthalten das erste Beispiel, die Veränderlichkeit der Weisheit in der Zeit. Dabei gibt der zweite (gelegentliches Versagen der Weisheit) ein Spiegelbild des ersten (gelegentliche Klugheit des Toren). Der Abgesang behandelt in ähnlicher Weise das Schwanken männlichen Mutes nach Zeit und Ort: der Feige kann einmal irgendwo tapfer sein, und ebensogut kann der Tapfere einmal irgendwo versagen. Also hier wiederholt sich die Spiegelbild-Technik der Stollen. Es läßt sich wohl nicht bestreiten, daß in der ganzen Strophe strengste Baugesetze gelten. Die Zitate beweisen nichts von dem, was sie beweisen sollen, weder Frauenlobs „einzelsüchtige Manier" noch seinen Mangel an Abstraktionsfähigkeit.

In einer Arbeit, deren Fundamente so bedenkliche Risse aufweisen, wird man keine Ergebnisse von dauerhaftem Wert suchen. Ich kann daher auf die Besprechung sachlicher Einzelheiten verzichten und es zum Schluß bei ein paar Bemerkungen zu dem Kapitel „Die innere Form" (S. 95—194) bewenden lassen, in welchem N. Stilprobleme behandelt hat. Schon der mangelhaften Definition des Begriffes „Meistergesang" wegen ist es zweifelhaft, welche Bedeutung seinen Beobachtungen für die Meistersangforschung zukommt. Ganz abgesehen davon enthalten sie manches, was man eher für ein allgemeines Merkmal mittelalterlicher Dichtung im Ganzen als für das typische Kennzeichen einer einzelnen Gattung erklären wird. Als einziges Beispiel nenne ich hier die etymologischen Spielereien, die N. für ein Charakteristikum des Meistergesangs hält (S. 123). Er hätte im Vergleich mit dem von Curtius gesammelten Material[26], das sich leicht aus der deutschen Dichtung vermehren ließe, zeigen müssen, worin das Besondere in der Anwendung dieses Kunstmittels bei den Meistersängern besteht, ehe er daraus Schlüsse über das Wesen des Meistergesangs zog.

Trotz allem könnten N.s Sammlungen den unbedingt erforderlichen Untersuchungen zum Stil der spätmittelalterlichen Lyrik zugute kommen, wenn er nicht diesen bescheidenen Nutzwert seiner Arbeit durch die Anwendung eines wenig zweckdienlichen Anordnungsprinzips in Frage gestellt hätte. Er wirft auch den brauchbaren Teil der üblichen stilkritischen Nomenklatur über Bord und gliedert in „Stilerscheinungen unbewußt drangvoller Herkunft" (S. 117—169) und „Planvoll bewußte Sprachprägung" (S. 170—182). „Unbewußt drangvoller Herkunft" sollen Stilistika sein, welche durch ein „bestimmtes, grundwaltendes Geistesgefüge" (S. 9) hervorgerufen werden. Dieses „grundwaltende Geistesgefüge", auch das „bestimmte geistige Inngefüge [?]" (S. 115) genannt, ist nach N. die „vorbestehende allgemeine Denkform" der Meistersänger. Er will, soweit sich das aus dieser krausen Terminologie ablesen läßt, den Gattungsstil

[26] Etymologie als Denkform, in: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, S. 488—492.

in seiner kausalen Verknüpfung mit einer den *meistern* vindizierten allgemeinen und uniformen Denkstruktur behandeln. Er hätte sich aber sagen müssen, daß für eine solche Zusammenschau stilistischer und geistesgeschichtlicher Gegebenheiten des späten Mittelalters alle Vorarbeiten fehlen. Mit einigen Analogien wie dem Hinweis auf die Kindersprache (S. 144) oder kleinen Exkursen in die Typenpsychologie (S. 123), mit einer Anspielung auf die „Denk- und Vorstellungswelt der Primitiven" (S. 144f.) oder ein paar sprachsoziologischen Bemerkungen (S. 110) ist nichts getan. Ohne sorgfältige Besinnung auf die methodischen Vorbedingungen derart komplizierter Untersuchungen verfällt man unweigerlich in gefährliche Analogieschlüsse und verdirbt alles.

Wir tun daher gut daran, wenn wir alle Spekulationen über das „grundwaltende Geistesgefüge" auf sich beruhen lassen und diesen Teil der Arbeit lediglich als einen Beitrag zur Stilforschung betrachten. — Im größeren Abschnitt des Kapitels sind die „unbewußt" auftretenden Stilmerkmale behandelt. Was das Wort „unbewußt" hier bedeutet, weiß ich nicht, weil ich auch sein Gegenstück „bewußt" nicht verstehe. Es bezeichnet nämlich nicht, wie man zunächst denken könnte, den Individualstil einzelner Dichter als bewußte stilschöpferische Leistung. N. erklärt vielmehr: „In der Lehrhaftigkeit ihres Stils findet der bewußte (d. i. aus dem Sinnplan der Dichtung geforderte) sprachprägende Wille der Meistersinger seinen Ausdruck" (S. 170). Der bewußte Wille der Meistersänger ist vom Sinnplan der Dichtung gefordert, das kann man nur, wenn man es überhaupt versteht, so auffassen, daß hier abermals von allgemein verbreiteten Stilmerkmalen der Gattung die Rede ist. Diesen Eindruck bestätigt auch eine Lektüre des Abschnitts. Da man wohl Bedenken tragen wird, ein Selbstbewußtsein der Gattungen und ein dazugehöriges Unterbewußtsein zu konstruieren, kommen als Träger des „Bewußten" und „Unbewußten" nur die einzelnen Dichter selbst in Frage. Mit andern Worten wird von ihnen behauptet, sie erfüllten die Formgesetze der Gattung teils bewußt, teils unbewußt. Ich weiß nicht, woher wir jemals erfahren sollen, zu welchen Teilen Bewußtsein und Unterbewußtsein an den Hervorbringungen der *meister* beteiligt waren. Auch bei N. finde ich keine Erklärung dafür[27]. Es scheint daher, als sei die ganze Unterscheidung zwecklos. Für den unbefangenen Beobachter ist jedenfalls die floskelhafte Quellenanrufung *hœr ich die wîsen sagen* (S. 178, Beispiel für eine „planvolle bewußte Sprachprägung") in keinem andern Sinne ein Stilcharakteristikum der lehrhaften Spruchdichtung als die figura etymologica in dem Vers *mit guote guot man trîbet* (S. 166, Beispiel für eine „Stilerscheinung unbewußt drangvoller Herkunft").

So sehr wir auch die Mühe anerkennen, die N. auf die Sammlung und Sichtung des Materials verwandt hat, am Ende bleibt doch der Eindruck, daß er sein Gebäude auf Sand gebaut hat. Es ist ihm zum Verhängnis geworden, daß er die Klärung des Gesamtproblems in Angriff genommen hat, ehe die Einzelfragen beantwortet waren, die es einschließt. Er hat sich, das sei zusammenfassend festgestellt, an einer Aufgabe versucht, die sich beim jetzigen Stande der Forschung nicht lösen läßt; an einer Aufgabe freilich, die — wie gern eingeräumt werden soll — von zentraler Bedeutung für die Literaturgeschichte des späteren Mittelalters ist. N. hat das Verdienst, die Diskussion über diesen Gegenstand bei uns in Deutschland erneut in Gang gebracht zu haben. Jeder, der künftig Ähnliches plant, sollte Möglichkeiten und Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens vorher an N.s Arbeit studieren.

Hamburg Karl Stackmann

[27] Er weiß anscheinend selbst nicht, wie man „bewußte" und „unbewußte" Sprachgestaltung praktisch auseinanderhalten soll. Jedenfalls bemerkt er, „daß die beiden im Ursprung geschiedenen Formkräfte des Bewußten und Unbewußten im Stil selbst zu einer gewissen äußeren Einheit zusammendrängen" (S. 112) und daß „die unbewußt drangvollen Sprachprägungen ... nachträglich [?] bewußt und gewollt werden" (S. 193). Da können auch die „jähen Sprachumbrüche" nicht mehr zur Unterscheidung helfen, deren häufiges Auftreten beweisen soll, „wie elementbedingt [?] ... die Auswurfprodukte der unbewußt drangvollen sprachlichen Eruptionen im msl. Stil sich niederschlagen ..." (S. 185).

Günter Meyer, Universität gegen Theater. Hallisches Theater im 18. Jahrhundert. Emsdetten (Westf.) 1950, Lechte Verlag. XI, 196 S. (Die Schaubühne, Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte. Bd. 37.)

Im Mittelpunkt der Arbeit, die auch auf das Theaterleben der Saalestadt im 16. und 17. Jahrhundert zurückgreift, steht der etwa hundertjährige Kampf, den die hallische Universität gegen die Wandertruppen führte, und zwar kaum weniger heftig in der Zeit, da sie noch pietistischem, wie in der, da sie schon rationalistischem Einfluß unterworfen war; denn auch Christian Wolff war nicht viel theaterfreundlicher als August Hermann Francke. Dieser eigenartige „Kulturkampf" hebt schon 1696, bald nach der Gründung der Universität, an und flaut erst nach 1790 ab. Da sich weder der stets auf seine Einnahmen bedachte Magistrat von Halle noch auch die Bürgerschaft an dem Theaterstreit beteiligten, blieb dessen Ausfechtung immer der Universität vorbehalten. Ihr gelang es sogar, gelegentlich auch die Regierung Kursachsens für die Vertreibung von Schauspielertruppen zu gewinnen, wenn sich diese nämlich die Halle benachbarten Bierdörfer Reideburg und Passendorf zu Ausweichstellen für ihre Gastspiele erkoren. Einen Einschnitt in dem kunstfeindlichen Ringen, das sich in mehreren Phasen abspielte, machte die auch das hallische Theaterleben ertötende Zeit des Siebenjährigen Krieges. Oberhand gewannen die antitheatralischen Kräfte besonders unter der Regierung Friedrich Wilhelms I., der 1716 und 1728 scharfe Verbote gegen die Wandertruppen erließ. Friedrich d. Gr. nahm sich zwar in seiner tiefen Abneigung gegen die hallischen Pietisten 1745 mit einer strengen Maßregelung A. H. Franckes der verfemten Komödianten an, unterband deren Aufführungen jedoch auch wieder durch einen rigorosen Kabinettsbefehl von 1771.

Der Verfasser hätte allerdings noch schärfer zwischen den Motiven unterscheiden sollen, durch die die pietistischen, und denen, durch die die rationalistischen Professoren zu ihrem Vorgehen gegen die Komödianten veranlaßt wurden. Komödianten stellte man damals noch allgemein den auftretenden Gauklern und den Pickelhäringen der Quacksalber gleich, und sie verdienten wohl oft nach ihrem sittlichen Verhalten und ihren künstlerischen Leistungen auch keine höhere Einstufung. Eine religiös unterbaute weltanschauliche Überzeugung, die zur Verfolgung der Schauspieler und der theaterfreudigen Studentenschaft durch die Pietisten führte, war für die rationalistisch eingestellte Professorenschaft jedenfalls nicht maßgebend. Die vom Verfasser über Gebühr breit dargestellten Vorkommnisse beim Gastspiel der Döbbelinschen Truppe im Jahre 1771 gehören eher in eine Geschichte des deutschen Studenten- oder, besser gesagt, Renommistentums als in die Theatergeschichte. In einem Falle, wie diesem, wollten die Professoren, denen doch die bei solchen Anlässen immer zutage tretende Feindschaft zwischen Studenten und Offizieren peinlich genug war, eben ihre Ruhe haben.

Nicht alle Professoren der Universität verhielten sich übrigens in gleicher Weise theaterfeindlich. Schon der Universitätskanzler von Ludewig, dann der klassische Philologe und Archäologe Klotz, der sich sogar als Theaterkritiker betätigte, sowie der Prorektor Klügel machten in dieser Beziehung rühmliche Ausnahmen.

Das von Meyer aufgegriffene Thema wurde schon einmal von Julius Opel im Beiblatt zur Magdeburger Zeitung 1881, Nr. 19—32 behandelt, und zwar auch unter Benützung der hallischen Universitätsakten. Meyer hat Opels Darstellung fortgeführt und aus dem handschriftlichen Material anderer Archive und aus gedruckten Quellen ergänzt. Die Akten des hallischen Universitätsarchivs wurden von Opel zwar nur auszugsweise, inhaltlich aber doch recht erschöpfend verwertet. Meyer hätte das Verdienst dieser Vorarbeit unbedingt nachdrücklicher unterstreichen sollen; denn wo sich seine eigene Arbeit auch als Ergänzung Opels in theaterwissenschaftlichem Sinne ausgibt, enttäuscht sie. Im wesentlichen hat sich der Verfasser doch nur an die äußeren Begebenheiten des Theaterstreites gehalten, ohne aus dem ihm vorliegenden Material tiefergehende Schlüsse auch auf die innere Entwicklung der Bühne der Wandertruppen zu ziehen und eine eindringendere Charakteristik ihres Repertoires zu geben. Einen Fingerzeig, wie die

hallischen Universitätsakten in dieser Hinsicht auszubeuten wären, enthielt mein kleiner Aufsatz: „Komödiantenschicksale aus dem Jahre 1737“[1]. Meyer zitiert ihn wohl S. 25 in einer Fußnote, nebenbei bemerkt, mit falscher Angabe der Vornamen des Verfassers, aber benützt hat er ihn nicht. Und doch verdient gerade der Zettel, der bei den in Stichelsdorf verhafteten Komödianten vorgefunden wurde, alle Berücksichtigung. Trifft meine an anderer Stelle[2] versuchte Deutung zu, dann lieferte der Zettel immerhin den Beweis, daß die Hanswurste auch das von ihnen „Extemporierte“, wenn es Gedächtniskraft und Zungenfertigkeit erforderte, durch ein „Rollenstudium“ vorbereiteten. Dann verriete der Zettel aber doch auch schon ein gewisses durch aufklärerische Einflüsse bewirktes Sich-Hinwegsetzen über religiöse Bedenken, die wohl 5 bis 10 Jahre vorher noch von jeder Komödiantentruppe respektiert worden wären. Dazu beleuchtet der Stichelsdorfer Konflikt doch auch die soziale Misère der Schauspieler und die bei solchen Gelegenheiten an ihnen geübte doppelzüngige Gerechtigkeit.

Die geringste Aufmerksamkeit schenkt Meyer dem Repertoire der Wanderbühne. Er hat sich hier fast nur mit der Anführung der in den handschriftlichen und gedruckten Quellen enthaltenen Dramentitel begnügt. Eine Frage, die bei Theaterstücken, von denen mehrere Fassungen existierten, doch gewiß naheliegt, nämlich auf welche von ihnen sich eine Aufführung stützte, wird von Meyer überhaupt nicht angeschnitten. Ebensowenig stößt man bei ihm auf einen Versuch, aus dem Inhalt der benützten Theaterzettel, von denen eine Wiedergabe nach Photokopien wünschenswert gewesen wäre, irgendwelche Schlüsse zu ziehen, etwa auf das Weiterleben der lustigen Figur, auf die Einwirkung literarischer Moderichtungen wie z. B. der Robinsonaden[3], auf Geschmacksänderungen, die sich im Zurückdrängen des rokokohaften Schäferspiels und in der Aufnahme von Stücken Merciers ankünden. Auch vermißt man jede statistische Feststellung über das Verhältnis von musikalischem und rezitatorischem Drama im Repertoire der Wandertruppen.

Das handschriftliche Material nannte Meyer Namen von allerhand Schauspielern. Es wäre nachzuforschen gewesen, ob der eine oder andere Komödiant nachher nicht doch noch zu einem Ruf gelangte. So wird S. 67 einfach ein Schauspieler „Hempel“ erwähnt. Es ist Meyer entgangen, daß es sich hier um den Merseburger Gottlob Ludwig Hempel handelt, der sich auch als Romanschriftsteller und Schauspieldichter betätigte und später im Prager Theaterleben eine Rolle spielte.

Ich weiß nicht, ob Meyer durch seine Quellen auch einige Kenntnis von etwaigen im hallischen Raum aufgeführten Puppenspielen erhielt. Irgendein Hinweis auf diese Volksbelustigung, mit der sich zu befassen die Truppenprinzipale doch schon durch die Schwierigkeiten genötigt waren, die ihnen von den Behörden beim Theater mit lebenden Kräften gemacht wurden, findet sich in vorliegender Monographie jedenfalls nicht. Dieser ist ein kultur- und lokalgeschichtlicher Wert gewiß nicht abzusprechen, aber ein fördernder Beitrag zur Lösung noch schwebender theatergeschichtlicher Probleme ist sie nicht.

Halle (Saale) Ferdinand Josef Schneider

[1] Giebichensteiner Heimatbuch auf das Jahr 1939, Halle 1938, S. 78—83.
[2] Giebichensteiner Heimatbuch, S. 81f.
[3] Giebichensteiner Heimatbuch, S. 82f.

Goethes Amtliche Schriften. Veröffentlichung des Staatsarchivs Weimar. Band 1: Goethes Tätigkeit im Geheimen Consilium. Teil 1: Die Schriften der Jahre 1776—1786. Bearbeitet von Willy Flach. Weimar 1950, Böhlau. CVI, 462 S.

Willy Flach, Goetheforschung und Verwaltungsgeschichte. Goethe im Geheimen Consilium 1776—1786. Weimar 1952, Böhlau. 163 S. (Thüringische Archivstudien. Bd. 3.)

Die vorliegende Veröffentlichung setzt sich eine planmäßige Erforschung der gesamten amtlichen Tätigkeit Goethes zum Ziel. Gefordert wurde sie schon seit langem, denn bisher lagen zwar Würdigungen von Goethe als Politiker, als Staats- und Verwaltungsmann durch Meister unseres Fachs wie Erich Marcks und Fritz Hartung vor; wertvolle Teiluntersuchungen von Sachgebieten sind im Lauf der Zeit hinzugetreten, so z. B. H. Bürgin, „Der Minister Goethe vor der römischen Reise, seine Tätigkeit in der Wegebau- und Kriegskommission" (Kieler Dissertation 1933), oder die Studie Tümmlers über Goethes staatspolitisches Wirken (1952), die aus der von ihm vorbereiteten Edition des Politischen Briefwechsels Carl Augusts hervorgegangen ist. Den Gesamtwurf einer Herausgabe sämtlicher in Frage kommender urkundlicher, aktenmäßiger Bestände und Korrespondenzen zu wagen, war nach der Quellenlage nicht allzu günstig.

Der Umfang des in Betracht kommenden Materials ist sehr beträchtlich, recht verschiedenartig und z. T. verstreut. Daß selbst Ergebnisse rein verwaltungsgeschichtlicher Art aus Haupt- oder Nebenbeschäftigung des Dichters der Goetheforschung als solcher nur willkommen sein könnten, steht außer Frage. Absicht und Unternehmungsgeist des vom Direktor des Staatsarchivs Weimar in Angriff genommenen Gesamtwerkes sind daher nur anzuerkennen. Über Ertrag und Gelingen kann ein Urteil erst abgegeben werden, wenn dem ersten Band weitere Bände gefolgt sein werden. An der Ernsthaftigkeit und dem technischen Können dieses ersten Anlaufs, der aus der historisch-archivarischen Sphäre kommt, ist nicht zu zweifeln. Auch läßt der gemachte, nicht unbeträchtliche Aufwand an Mitarbeitern, die Qualität von Satz, Papier und Ausstattung einen verlegerischen und wissenschaftlichen Ehrgeiz sowie ein Leistungsvermögen erkennen, wovon man in unserer Westzone einiges lernen könnte.

Der erste Band legt die Quellenzeugnisse über Goethes Mitwirkung im Geheimen Consilium, der obersten weimarischen Staatsbehörde, und die daraus erwachsenen Schriftstücke vor, seien sie nun unmittelbar von der Hand Goethes oder von ihm diktiert, seien es Voten und Zusätze oder nur eingeflickte Korrekturen zu den gemeinschaftlich gefaßten Beschlüssen und Entwürfen einzelner seiner Kollegen.

Gesondert und fast unverändert wird unter dem Titel „Goetheforschung und Verwaltungsgeschichte" die Einleitung des Herausgebers noch einmal dargeboten. Sie gibt ein peinlich genaues Bild über Entstehung, Zusammensetzung, Prinzipien, Arbeitsweise und Registraturbetrieb des Geheimen Consiliums. Denen, die nicht in der Lage sind, sich das kostspielige, weitschichtige Aktenwerk anzuschaffen, wird diese Sonderausgabe der Einführung ebenso willkommen sein wie den spezifisch behördengeschichtlichen Forschern. Ein ausgiebiges, gut gegliedertes Literaturverzeichnis über Goethes amtliche Tätigkeit ist hier beigegeben. Merkwürdigerweise fehlt es in der größeren Publikation, hätte ihr freilich unbedingt angeschlossen werden müssen, um dem Benützer dort die Einarbeitung in den Gegenstand zu erleichtern und ihm den Zugang zum einschlägigen oder benachbarten Schrifttum zu vermitteln.

Die von der Edition erfaßten Jahre erstrecken sich von 1776—1786 und — wie gesagt — lediglich auf die Tätigkeit Goethes im Rahmen des Geheimen Consiliums, dem er seit dem Juni 1776 in aller Form dank dem tatkräftigen Einsatz des Herzogs gegen den widerstrebenden Minister von Fritsch angehörte. — Eine umfassende, auch behördengeschichtlich ertragreiche

Einleitung des Herausgebers erteilt Rechenschaft über die Problemstellung, Bearbeitungsgrundsätze und Grenzen der Publikation sowie einige ihrer Ergebnisse. Zu diesen gehört der Nachweis, daß Goethe nicht erst seit der Italienreise sich aus dem Geheimen Consilium zurückgezogen hat.

Bis zum Februar 1785 hatte er nämlich — von entschuldigtem Ausbleiben abgesehen — regelmäßig an den Sitzungen teilgenommen; schon im Lauf desselben Jahres erschien er nur wenige Male in dringlichen Fällen. Von da ab bis zum Beginn der Italienreise blieb er völlig fern. Der Grund hierfür? — Goethe wünschte Erleichterung von den steigenden Amtslasten, und sie war nun auch möglich geworden, nachdem Johann Christoph Schmidt (5. Juli 1784) als Geheimer Assistenzrat mit Sitz und Stimme ins Consilium berufen worden war. Über der zunehmenden, von ihm selbst bezeugten Geschäftsgewandtheit des Dichters und seinem täglichen Reiferwerden darf man nicht vergessen: in den Jahren 1776—1786 wurden in dieser obersten Behörde 23000 Fälle in rund 750 ordentlichen Sessionen durchberaten; an über 500 war er selber beteiligt.

Andererseits ist folgendes zu beachten: Goethe hatte zwar wie die übrigen Mitglieder Dinge aus dem gesamten Gebiet der Staatsverwaltung zu erledigen, das Schwergewicht aber seiner Tätigkeit lag bei den Fragen der Staatsfinanzen, der Steuer und Grundwirtschaftspolitik, die auch den Hauptgegenstand der von ihm übernommenen Wegebau- und Kriegskommission, der Arbeit für Ilmenau und schließlich der Kammerleitung bildeten. Immerhin entfallen im Consilium selber, wie sich jetzt ergibt, von den hier durch die Mitglieder angefertigten Konzepten auf ihn nur 12, auf den Minister von Fritsch dagegen weit über 100, und auf den Geheimen Rat Schnauß erheblich mehr als 300 Stück. In solchen und ähnlichen Feststellungen hat die Weimarer Aktenpublikation Neues, Wissenswertes zu bieten. Die Zahl der von Goethe abgegebenen in diesen einen Band gebrachten Voten beträgt 51. Manche schon früher erschlossene Voten Goethes erfahren nun eine Ergänzung durch Vorlage der bisher unbekannten Gegenvoten. Die Zubereitung der Texte und die sorgfältige Art des Abdrucks mit Varianten und Angaben über die Schreiber und Concipienten darf als mustergültig bezeichnet werden.

Nicht einverstanden erklären kann man sich damit, wenn eine ganze Serie von Äußerungen Carl Augusts sowie seiner Berater Goethe, Fritsch und Schnauß abgedruckt wird ohne jeden Hinweis darauf, daß sie einst von einem bewährten Weimarkenner, Alfred Bergmann, schon als erstem aus den Weimarer Akten ans Licht gezogen und veröffentlicht worden sind. Es handelt sich dabei um eine für alle Beteiligten höchst charakteristische Auseinandersetzung mit dem schließlich verabschiedeten Kammerrat Redecker, einem Gegner des jüngeren Kammerpräsidenten von Kalb. (Vgl. A. Bergmann, „Die Redeckersche Angelegenheit. An Hand der Akten dargestellt". In: Zeitschrift des Vereins f. Thüring. Gesch. u. Altertumskunde, N.F. 32, 100—152.) — Auch hätten Hans Tümmlers größtenteils aus dem Weimarer Staatsarchiv geschöpfte Vorarbeiten zur Herausgabe der Politischen Korrespondenz Carl Augusts, soweit sie den Fürstenbund und Goethes Anteil an den Beratungen darüber betreffen, eine Erwähnung verdient; geht es doch nur auf zeitbedingte hier nicht näher zu erörternde Schwierigkeiten zurück, daß der Abdruck dieser zweimal im Satz durch Kriegseinwirkung zerstörten Edition erst jetzt erfolgen kann. (Vgl. dazu die auf Grund einiger weniger, damals erhalten gebliebener Aushängebogen erfolgten Besprechungen von K. Griewank und H. Haußherr, Historische Zeitschrift, Bd. 171, 1951, und Bd. 169, 1949.) — Der erste umfangreiche Band dieses von dem Rezensenten herausgegebenen, von H. Tümmler bearbeiteten „Politischen Briefwechsels des Herzogs und Großherzogs Carl August von Weimar (1778—1790)" steht jetzt unmittelbar vor dem Erscheinen (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1954).

Goethes Promemoria (30. November 1784) über ein niederländisches Gesuch um Überlassung von Soldtruppen, von dem Hans Wahl bekanntlich früher einen Teil im Briefwechsel Goethe/Carl August (Bd. I) zum Abdruck gebracht hat, wird nun als Ganzes vorgelegt.

Begreiflicherweise sind Goethes Gutachten und Voten sehr ungleich nach Gewicht und Tragweite. Das ergibt sich schon aus der Verschiedenheit der Beratungsobjekte. Zum Verwaltungs-

historiker spricht manches, was den Biographen Goethes wenig anzuziehen vermag, dem Laien gleichgültig sein wird — so etwa die Niederschrift einer vergleichenden Tabelle preußischer und sächsischer Akzisetarife von der Hand Goethes, urkundlich und graphologisch immerhin eine Kostbarkeit. Bekanntes wie Goethes großes Votum zur Abschaffung der Kirchenbuße (14. Dez. 1780) oder das oft angeführte Votum über die Beibehaltung der Todesstrafe in einem Fall von Kindsmord wechselt mit bisher Unbekanntem ab. Es befindet sich darunter auch Unerhebliches.

Man wird dem Herausgeber zustimmen können, daß die amtliche Tätigkeit Goethes nicht von der Biographie her, sondern aus der weimarischen Verwaltungsgeschichte zu erfassen ist. Aber, ist hier des Guten nicht mitunter zu viel getan? — Man fragt sich das besonders bei Stücken, wo sich Goethes Mitarbeit nur auf wenig belangreiche Korrekturen in Gestalt eines eingeflickten Wortes oder, was nicht selten ist, auf ein einfaches *Accedo* beschränkt. Diese Frage drängt sich umso mehr dann auf, wenn der sonstige Inhalt der betr. Aktenstücke nach Umfang oder Gehalt in keinem Verhältnis dazu steht und verwaltungsgeschichtlich von geringem Belang ist. Hätte hier nicht eine knappere, etwa regestartige Form der Mitteilung gefunden werden können, wenn man schon dem Ideal der Vollständigkeit nachjagt? — Die zur Norm erhobene aktenmäßige Treue der Wiedergabe birgt hier schließlich das Problem, ja die Gefahr, daß sich bei diesem Verfahren eine neue Art der „Goethephilologie" bildet, die vor lauter Eifer ins Maßstablose abgleiten könnte. Indessen, erst die Fortsetzung des Unternehmens wird darüber volle Klarheit geben, hoffentlich nicht zu spät. Eben darum erscheint es geradezu als Pflicht, Besorgnisse nicht zu verschweigen und sie rechtzeitig zu äußern.

Daß der Herausgeber in strenger Wahrung des reinen Editionscharakters zum großen Teil die historische, biographische, verwaltungs-, sprach- und stilgeschichtliche Auswertung der vorgelegten Dokumente dem Benützer und der Goetheforschung überläßt, hat naturgemäß einige Vorteile. Unter den gegenwärtigen Zeitverhältnissen, in der heutigen Wissenschaftslage, der fragwürdigen Situation des Buchmarktes und der Leserschaft hat es freilich auch etwas Bedrückendes, daß die Einbringung der Ernte eines so breit angelegten, auf mehrere Bände berechneten Werkes in Gestalt voll ausschöpfender Deutung und gestaltender Darstellung der Zukunft überlassen bleiben soll.

Heidelberg — Willy Andreas

Ronald D. Gray, Goethe the alchemist. A study of alchemical symbolism in Goethe's literary and scientific works. Cambridge 1952, University Press. X, 311 S.

Mit der Alchemie[1], sachlich wohl der „unrettbarsten" von allen Formen überlieferten Aberglaubens, haben sich in wissenschaftlichem Sinne die Historiker der Chemie und ihrer Vorgeschichte befaßt — meist in Zusammenarbeit mit den Philologen (Graecisten und Arabisten). Auch in Werken der Kulturgeschichtschreibung bis hin zu den Kuriositätensammlern und Aufklärungspropagandisten findet man das übliche Kapitel über die „Goldmacher". Weniger bekannt sind die Versuche, alles, was bei den Hermetikern an eine wenn auch noch so dilettantisch betriebene Chemie gemahnt, für bloße Symbolik zu erklären und in der eigentlichen Alchemie eine esoterische Anweisung zu seelischer Läuterung, eine Art von westlichem Yoga zu erkennen, wobei man sich auf die Rosenkreuzer beruft. Eine neue Weise, uns die „Königliche Kunst" interessant zu machen, haben die Psychoanalytiker entdeckt. Sie beschäftigen sich nicht mit den halbwegs praktischen Bestrebungen der „Chymiker" und ihrer Lehre von den Elementen. Wichtig ist ihnen allein die tiefenpsychologische Erkenntnis der Bilderwelt, mit der die Adepten

[1] Siehe dazu auch den (ohne Kenntnis des Buchs von Gray geschriebenen) Aufsatz des Verfassers in diesem Heft.

das Geheimnis ihres allverwandelnden „philosophischen Steins" verhüllten und die einerseits dem Traumleben, andererseits dem Mythos und Märchen nahesteht. Herbert Silberer (in „Probleme der Mystik und ihrer Symbolik") unterschied bereits, in seiner Behandlung eines Rosenkreuzermärchens von der Art der *Chymischen Hochzeit* J. V. Andreaes, neben der sexualistischen Deutung im Sinne Freuds noch andere, höhere Ebenen der Interpretation. C. G. Jung, für den sich das Unterbewußte bekanntlich nicht nur aus Verdrängungen speist, sondern als kollektives Unterbewußtes an Menschheitserinnerungen urbildhafter Art teilhat, deckte in der imaginativen Fülle, die die Alchemisten auf die Stoffe und ihre Veränderungen in der Retorte seelisch projizierten — Wachtraumbildern gewissermaßen von Patienten der alchemistischen Kollektivkrankheit —, viel „Archetypisches" auf. Der Stein der Weisen ist ihm mit seinem subjektiv-innerlichen Aspekt höchstes Wunschbild einer Integration des Persönlichkeitskernes. Denn nur der Verwandelte vermag zu verwandeln. —

Wohl als erster hat Jung darauf hingewiesen, daß die Dichtung Goethes an Symbolen aus dem genannten Bereich reich ist. Er denkt dabei vor allem an den Faust, insbesondere im zweiten Teil, wo er vielerlei Masken und Metamorphosen alchemistischer Archetypen zu entdecken glaubt. Hinweisen dieser Art gegenüber könnte man nun freilich einwenden, daß die Alchemie selber nur ein Projektionsobjekt und damit ein Sammelbecken solchen „Materials" ist, welches primär mehr oder weniger ähnlich auch im Mythos und Märchen, in neuplatonischer Philosophie und Gnosis erscheint. Hätte Goethe es also nicht direkter aus derartigen, ihm wohlbekannten Quellen empfangen können? Bei gewissen Dichtern, an die man in unserem Zusammenhang gleichfalls denken könnte, etwa bei Novalis, wäre ein solcher Einwand gewiß berechtigt. Anders bei Goethe. Es liegt für ihn die lebensgeschichtliche Tatsache vor, daß die Alchemie in seinen Jugendjahren eine eingreifend praktische Rolle gespielt, daß ihn jenes „Material" in abergläubisch-affektbesetzter Weise angezogen hat. Und zwar in einer empfänglichen Lebenskrise, um das einundzwanzigste Lebensjahr herum, einem Siebener-Jahr also[2], noch dazu in der Rekonvaleszenz von einer Tuberkulose.

C. G. Jung ist ein großer Anreger auch für andere, nicht ärztliche und nicht psychologische Gebiete geworden. Es ist bekannt, wie er den Altphilologen Kerényi in seinen mythologischen Forschungen gefördert hat; der verstorbene Indologe Heinrich Zimmer widmet ihm in seinen posthumen Lebenserinnerungen[3] eine glühende Danksagung. Was Goethe und den *Faust* betrifft, mußten Jungs Hinweise eines Tages auch der Goetheforschung im engeren Sinne beachtlich werden. Die ärztlichen Erfahrungen und die Nomenklatur der Jung-Schule bleiben zwar dem Nichteingeweihten bis zu einem gewissen Grade unkontrollierbar. Trotzdem konnten Schriften wie „Psychologie und Alchemie" dem englischen Germanisten Ronald D. Gray zum Antrieb werden, die von Jung gewiesenen Spuren weiter zu verfolgen und auf ihre Ergiebigkeit zu prüfen. Ohne tiefenpsychologischen Schlüssel, vielmehr nur mit philologischen Mitteln ist Gray dabei zu Entdeckungen gelangt, die Jungs Ahnung überraschend bestätigen.

Jene Einimpfung der alchemistischen „Krankheit", von der Goethe selbst erzählt, behandelt Gray nur verhältnismäßig kurz. Der *Faust*, von dem Jung ausgeht, rückt nur mit dem Homunculusproblem in den Scheinwerfer seiner Aufmerksamkeit. Dafür spannt er den Rahmen seiner Untersuchung viel weiter und gleichmäßiger über das gesamte Lebenswerk. Nach einer Einleitung, die sich lichtvoll mit dem so schwer verständlichen Wesen der Alchemie, mit Boehmes Beziehungen zu ihr und mit ihrem Verhältnis zur Wissenschaft befaßt, holt der Autor zu einer eingehenden Untersuchung der naturwissenschaftlichen Schriften aus, wobei sich herausstellt, daß in einem ungeahnten Maße die *Metamorphose der Pflanzen*, die *Farbenlehre*, auch die anatomischen, geologischen und meteorologischen Arbeiten insgeheim — so möchte man sagen — und dem Verfasser selber unbewußt, wohl auch unwillkommen, von Vorstellungen bestimmt sind, die Goethe mit seinem Laborieren und seiner alchemistischen Lektüre einst ergriffen hatten.

[2] Siehe Willy Hellpach: Universelle Psychologie eines Genius — Goethe. Meisenheim-Wien 1952.
[3] Merkur (1952), No. 59.

Zweierlei wäre dazu zu bemerken. Erstens, daß gerade das, was schon von zeitgenössischen Fachleuten als unwissenschaftlich beurteilt wurde, weitgehend von jenen alchemistischen, damit auch dem Neuplatonismus und der Gnosis nahestehenden Ideen bestimmt war. Zweitens, daß eben jene „veralteten", verborgen alchemistischen Elemente, um deren Geltung Goethe bekanntlich mit einiger Gereiztheit, oft auch mit Diplomatie gekämpft hat, den tiefsten Wunschbildern des Dichters naheblieben! Jung hat einmal allgemein vom Künstler und Dichter bemerkt, daß seine „relative Unangepaßtheit" (nämlich an das moderne, von einem Newton mitbestimmte mechanische Weltbild) „sein wahrer Vorteil" ist. Es handelt sich da um eine tiefgehende tragische Spannung, in welcher zuletzt nicht nur Goethe stand, sondern in der sich die dichterische Einstellung überhaupt seit Jahrhunderten gegenüber der wissenschaftlichen befindet. —

Erst im dritten Hauptteil wendet sich auch Gray dem Dichter zu. Wie zu erwarten, spielt dabei *Das Märchen* eine besondere Rolle. Tief erhellend auch die großen Abschnitte über „Kreis und Mittelpunkt" (wozu das Buch von Dietrich Mahnke „Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt" einiges hätte beitragen können) sowie über das Polaritätsproblem (Male und Female), welches in der alchemistischen Sinnbilderwelt eine so herausfordernde Rolle spielt.

Die Kritik wird sich voraussichtlich, wie das schon bei Jung hätte geschehen können, an solche Teile heften, wo der Interpret, wie man zunächst meinen könnte, auch ohne eine speziell alchemistische Quelle hätte auskommen können. In manchen Fällen wird darüber wohl niemals endgültig entschieden werden können. Im allgemeinen spricht aber eine tiefenpsychologische Betrachtung des Dichters, ohne die man hier wirklich nicht auskommt (und die von der normalpsychologischen im Sinne Hellpachs unterschieden werden muß), dafür, daß der „abergläubische" und zugleich praktische, darum tiefer eingewurzelte Komplex den schöpferischen Anlaß gebildet hat, nicht bloß philosophische Lektüre.

Wie dem aber auch sei: die Goetheforschung hat allen Grund, die Arbeit Grays, welche fraglos einen neuen — und keineswegs nur engen und beiläufigen — Aspekt der globalen Totalität Goethes aufzeigt, gebührend auszuwerten. In welcher Richtung das unter anderem zu geschehen hätte, deutet ein an den Unterzeichneten gerichteter Brief von W. Emrich an, desselben, der sich kürzlich gegen rein mythisch-archaische Deutungsversuche von *Faust II* als unhistorisch gewandt hat. Das Buch von Gray, so schreibt er, „bedeutet für mich eine wichtige Ergänzung meiner Goethestudien, da es die Frage nach der historischen Herkunft der Goetheschen Symbolwelt wohl einwandfrei beantwortet. Dazu kommt, daß Gray die entscheidende Frage der eigenschöpferischen Goetheschen Umwandlung der tradierten Symbole sehr behutsam zu lösen versucht und sie gleichsam ständig aus der Vorstellungswelt Goethes selbst zu beantworten sich bemüht".

Heidelberg Gustav F. Hartlaub

Briefwechsel zwischen Strauß und Vischer. In zwei Bänden hg. von Adolf Rapp. Stuttgart 1952—53, Ernst Klett Verlag. — Band 1: 1836—1851. 328 S. — Band 2: 1851—1873. 356 S. — (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft. Bd. 18 und 19.)

Durch Heines Angriffe auf seine schwäbischen Zeitgenossen entstand ein Bild, das in greller Beleuchtung etwas Richtiges zeigte, nämlich das kleinliche und oft subalterne Wesen einer Schriftstellergruppe, die auf Cotta und sein Morgenblatt gestützt eine gewisse Herrschaft im literarischen Leben Deutschlands ausübte. Noch Fontane z. B. bemühte sich in seiner Jugend um die Gunst von Gustav Schwab. Die literarischen Maßstäbe dieser „Schwäbischen Schule" — das zeigt etwa ihre Goethekritik — waren reichlich konservativ, wie überhaupt die Kultur des Landes noch stark gebunden blieb, religiös, sittlich und politisch; aber eben in dieser Enge ent-

standen, wie schon im 18. Jahrhundert, die stärksten Sprengkräfte. Der vorliegende Briefwechsel bietet daher, besonders im ersten Bande, ein dramatisches Schauspiel sondergleichen: unbedingte, von prophetischem Bewußtsein erfüllte Jünger der Freiheit rennen gegen eine äußerst stabile Umwelt an, ohne sie ernstlich erschüttern zu können. Wir sehen den berühmten Verfasser des „Lebens Jesu" als zuerst hochgemuten, dann immer einsamer und illusionsloser werdenden Märtyrer der Wahrheit, Vischer als enfant terrible der Universität Tübingen und nur noch für den Fall des Wohlverhaltens geduldet. Beide ergreifen als Abgeordnete die Chance von 1848, Vischer in naiver Begeisterung, Strauß von vornherein mit dem untrüglichen Wirklichkeitssinn des genialen Kritikers. Beide verlassen in den 50er Jahren mehr oder weniger freiwillig das Land, mit dem sie so tief verbunden sind. Beide trennen sich unter großen Leiden innerer und äußerer Art von ihrer Gattin. Strauß und Vischer sind ergreifende Früherscheinungen der radikalen Freiheit und ihrer Tragik.

Der originalere und tiefere Geist ist Strauß; dies gilt erstaunlicherweise auch für den Bereich der Kunst. Vischer behält stets etwas Schulmeisterliches; auf der einen Seite ist er der etwas schematische, von Klassizismus und Hegelianismus nie ganz frei werdende Ästhetiker, auf der anderen Seite der nicht immer behutsame Kritiker und Journalist. Dagegen gelangt Strauß nach einem beharrlichen Schweigen zu einem *zweiten Leben* (Vischer). Aus dem viel umkämpften Bibelkritiker wird ein *historischer Künstler* (Vischer), der Biograph Frischlins, Huttens usw. Während er sich äußerlich dem Ästhetikprofessor oft unterordnet, hat er, wie der Briefwechsel immer wieder verrät, ein überlegenes Urteil. Zu einer *Faust*-Kritik Vischers bemerkt er z.B.: *Ich bleibe dabei, der Kritiker kann nur sagen und aufzeigen, wo und wiefern es der Dichter gut oder auch schlecht gemacht hat; geht er weiter und will ihm zeigen, wie er es hätte machen sollen, so wird er, je mehr er dabei ins einzelne geht, um so gewisser zum Schulmeister* (II,121). Oder über eine naive Bemerkung in Vischers Ästhetik: *Dahin gehört Deine Meinung, daß auch eine Religion ohne einen objektiven Gott noch Kirchen, und zwar in einem neuen Stile, bauen werde. Diese Annahme scheint mir mehr aus dem Wunsche zu fließen, die Baukunst der Zukunft nicht ihres Herzblatts verlustig gehen zu lassen, als aus der logischen und historischen Wahrscheinlichkeit* (II, 44). Auch die politischen Äußerungen von Strauß verraten ein Wissen um die historische Stunde, die geschlagen hatte. Der unpathetische und intensiv-genaue Stil seiner Briefe erinnert manchmal an Büchner. Strauß verdient sicherlich keine geringere Aufmerksamkeit des Literaturwissenschaftlers als F. Th. Vischer.

Der Herausgeber Adolf Rapp ist der Enkel Ernst Rapps, der mit Strauß und Vischer eng befreundet war und einen Riesenschatz von an ihn gerichteten Briefen hinterlassen hat. Nicht zuletzt dieser günstige Umstand ermöglichte es, den Briefen einen Kommentar von seltener Vollständigkeit beizugeben: die familiären, landschaftlichen und geistigen Zusammenhänge, in denen sich beider Leben entfaltete, klären sich nach allen Richtungen. Verdienstlich ist auch die genaue Zeittafel der Veröffentlichungen von Strauß und Vischer.

Schwierig war, wie bei allen Schriftstellern, die nicht allerersten Ranges sind, die Frage, wie weit die Vollständigkeit der Briefausgabe getrieben werden sollte. Adolf Rapp hat hier eine Lösung gefunden, die mir vorbildlich erscheint. Er läßt unwesentliche Stellen weg, besonders dann, wenn es sich um Wiederholungen oder um bereits veröffentlichte Briefe handelt, referiert aber kurz den Inhalt; und über die editorische Aufgabe hinaus gibt er den Briefen durch knappe Zwischenbemerkungen ein biographisches Gerüst. Auf diese Weise ist ein sorgfältig abgerundetes, die wissenschaftlichen und die menschlichen Ansprüche in gleicher Weise befriedigendes Werk entstanden, ein Zeugnis lebendigster Kultur. Daß der Drucklegung trotzdem manches entgegenstand, versteht sich heute. Wir haben der Deutschen Schillergesellschaft für die Überwindung dieser Schwierigkeiten aufrichtig zu danken und vernehmen mit Freude, daß weitere Veröffentlichungen aus den handschriftlichen Schätzen des Schillermuseums bald folgen sollen.

Marburg (Lahn) Friedrich Sengle

Heinrich Spiero, Geschichte des deutschen Romans. Berlin 1950, W. de Gruyter. 591 S.

Eine Geschichte des deutschen Romans in dem Sinne, wie wir eine Geschichte der Ode, des Liedes oder der Elegie haben, besitzen wir bis heute noch nicht. Man möchte auch bezweifeln, ob es in absehbarer Zeit möglich sein wird, eine Aufgabe befriedigend zu lösen, die den Bearbeiter schon durch den Umfang des zu bewältigenden Materials vor fast unübersehbare Schwierigkeiten stellt. Borcherdts Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland kam mit dem 1. Band ins Stocken und hat erst nach zwei Jahrzehnten mit der anders gegliederten und begrenzten Darstellung des deutschen Romans der Goethezeit eine Ergänzung und Fortsetzung erfahren. Hier wird nicht in großen Zügen der Verlauf der gesamten Erzählliteratur verfolgt, sondern eine Reihe von Charakteristiken der großen Werke einer Epoche aneinandergefügt. Für die weitere Entwicklung, also vor allem das 19. Jahrhundert, sind wir, wenn wir die Gattung für sich betrachten wollen, hauptsächlich auf die mehr stofflich orientierten Darstellungen Mielkes und ihre verschiedenen Neubearbeitungen (Rehm, Homann) angewiesen.

Wenn ein so belesener und seit Jahrzehnten mit der Materie vertrauter Autor wie Spiero nun daranging, eine Gesamtgeschichte des deutschen Romans zu schreiben, so war deutlich, daß es sich darum handeln mußte, nicht nur Kenntnisse von unzähligen mittleren Dichtern des vergangenen Jahrhunderts auszubreiten, von der Hahn-Hahn bis zu Jakob und Adolf Frey, von Polenz bis zu Schönaich-Carolath —, sondern auch eine Fülle von höchst bedeutenden Werken zu interpretieren, deren jedes einen Kosmos für sich darstellt. Bücher wie die *Octavia*, der *Agathon*, *Titan*, *Meister*, *Ofterdingen*, *Grüne Heinrich* usw. sind von der Wissenschaft nicht umsonst lange umworben worden, und sie lassen sich nicht hinreichend charakterisieren, wenn man nur ihr stoffliches Element beschreibt oder sie jeweils als „Bildungsroman", „Künstlerroman" oder als „Werk von echtem Realismus" in eine einzige bestimmte Linie stellt. Der Verfasser steht also vor dem nahezu unlösbaren Problem, dem *Simplicissimus* und dem *Witiko* ebenso gerecht zu werden wie dem Schäferroman und den „Jüngstdeutschen" (dies nach Spieros Terminologie, es sind die Dichter von 1880/90). Es erhebt sich die Frage, ob im vorliegenden Falle der Versuch wenigstens zu einem gewissen Grade als gelungen bezeichnet werden kann. Die Antwort lautet wenig ermutigend.

Spiero besaß eine Vertrautheit mit erzählerischem Schrifttum, die wahrscheinlich keiner der heute amtierenden Literarhistoriker jemals erreichen wird. Darin liegt der Wert dieses Bandes. Es ist nur zu bezweifeln, ob die Kenntnisse dem Leser auch in geeigneter Form dargeboten werden. Was soll der Leser mit immer von neuem auftauchenden Bemerkungen wie „eine eindrucksvolle Erzählung von geschichtlicher Einstimmung", „eine schlüssig erzählte Novelle" (hier sind es die Geschichten der „Sophie Junghans (1845—1907)", die „ein feines Talent war")?

Man sage nichts gegen den Positivismus und Biographismus. Es kann von größtem Interesse sein zu wissen, nach welchen Begegnungen und in welcher Lebenssituation z. B. Brentanos *Godwi* oder *Die Chronika* entstand. Aber eben über solche Dinge schweigt sich die Darstellung aus. Sie gibt meist nicht einmal die ungefähre Entstehungs- oder Erscheinungszeit, während sie doch sorgfältig und stereotyp die Geburts- und Sterbejahre der Autoren verzeichnet.

Fast ebenso unglücklich wirkt auch die Verpackung vieler Einzelteile des Buches in Kästchen, welche kaum irgendwie natürlich zusammengehörige Gruppen von Romanliteratur umschließen können. So gibt es Unterkapitel wie: Mitteldeutsche Romantik, Rheinische Romantik, Schlesische und Lausitzer Romantik, Nordische Romantik usw. Zur Nordischen Romantik gehören Arndt, Therese von Jacob („Talvj"), Philipp Otto Runge, Henrik Steffens, Wolfgang von Goethe — der Enkel —, Friederike Brun u. a. — also Künstler, die entweder keine Romantiker waren oder keine Romane geschrieben haben oder deren Zugehörigkeit zu dieser landschaftlichen Gruppe zweifelhaft erscheinen kann. Leider wird dann auch niemals ernsthaft erwogen, ob ein

so merkwürdiges Gebilde wie die Schlesische und die Lausitzer Romantik überhaupt existiert hat und worin in bezug auf den Roman eine gewisse Einheit bestanden haben könnte.

Im ganzen haben wir hier wohl mehr das Werk eines Liebhabers der Schönen Literatur als das eines Wissenschaftlers vor uns. Man erhält den Eindruck, als ob der Verfasser an der Entwicklung der Literarhistorie in den letzten Jahrzehnten vorbeigegangen sei. Von der Barockforschung kann er kaum Notiz genommen haben. Der Schäferroman und Johann Beer sind nicht verzeichnet, von den höfischen oder heroisch-galanten Werken ist nur im Sinn der alten Vorurteile die Rede, und selbst über den einzigen Grimmelshausen lauten die Angaben oft falsch. Simplicissimus zieht später als Einsiedler nicht in den Spessart, und wenn gesagt wird, Grimmelshausen habe außer dem *Simplicissimus* „noch eine Reihe von Schriften verfaßt, in denen die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche frisch geschildert wird", so ist das zum mindesten irreführend.

Man fragt sich, ob nicht die Möglichkeit bestanden hätte, das was Spiero fast allein zu bieten hatte, in anderer Form niederzulegen. Ob es nicht möglich gewesen wäre, sein Wissen über die persönlichen und privaten Zusammenhänge in einer besonderen Schrift zu vereinigen oder das rein Sachliche vielleicht in lexikalischer Gestalt zu bringen. So und hier stehen sich die Dinge im Wege, und es wird dem Benutzer bei aller Fülle nicht wohl.

Bonn Günther Weydt

HEINZ KRONASSER

Handbuch der Semasiologie

Kurze Einführung in die Geschichte, Problematik und Terminologie der Bedeutungslehre

(Bibliothek der allgemeinen Sprachwissenschaft, 1. Reihe: Handbücher)

1952. 204 S., brosch. DM 14,70

Dem Charakter eines Handbuches entsprechend wird eine Zusammenschau der Ergebnisse der Bedeutungslehre geboten. Der historische Teil enthält die Entwicklung der Problematik und Terminologie seit Platon, wobei die wichtigsten Systeme, die von sprachwissenschaftlicher und sprachphilosophischer Seite geliefert wurden, dargelegt und kritisch beleuchtet werden. Im zweiten Teil werden die Arten des Bedeutungswandels und ihre philologischen Wurzeln besprochen und an zahlreichen Beispielen aus verschiedenen Sprachstämmen eingehend demonstriert. Es wird die Allgemeingültigkeit vieler Bedeutungsentwicklungen betont, denen andere gegenüberstehen, die durch ethnische und historische Besonderheiten bestimmt werden. Die dargelegten Entwicklungsmöglichkeiten können an jeder Einzelsprache erprobt werden, so daß Vertreter aller sprachlichen Fächer bei der Lektüre mannigfachste Anregungen erfahren. Es steht außer Zweifel, daß durch die vorliegende organische Zusammenstellung dem allgemeinen Bedürfnis nach einem bequemen Überblick über die semantischen Gegebenheiten entsprochen ist. Als Lehrbuch, wie auch als terminologisches und bibliographisches Nachschlagewerk der Semasiologie ist das Buch unentbehrlich.

Ein Verzeichnis aller anderen in der Bibliothek der allgemeinen Sprachwissenschaft erschienenen Werke steht jedem Interessenten auf Anfordern zur Verfügung

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

Unsere Fortsetzungswerke
(Näheres auf Anfrage)

JOHANNES FRIEDRICH
Hethitisches Wörterbuch

HJALMAR FRISK
Griechisches etymologisches Wörterbuch

MANFRED MAYRHOFER
Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen

NIEDERMANN †-SENN-SALYS
Wörterbuch der litauischen Schriftsprache

SCHROER-JÄGER
Englisches Handwörterbuch

MAX VASMER
Russisches etymologisches Wörterbuch

WALDE-HOFMANN
Lateinisches etymologisches Wörterbuch

Unsere Zeitschriften

Beiträge zur Namenforschung. Hrsg. von HANS KRAHE in Verbindung mit ERNST DICKENMANN. Jahrg. 4 Hefte = DM 36,—, Einzelheft DM 12,—

Euphorion. Zeitschrift f. Literaturgeschichte. Hrsg. von H. PYRITZ. Jahrg. 4 Hefte = DM 36,—, Einzelheft DM 10,—

Germanisch-Romanische Monatsschrift. Hrsg. von F.R. SCHRÖDER in Verbindung mit H. O. BURGER, H. GMELIN, F. HOLTHAUSEN, E. von JAN, L. L. SCHÜCKING, Jahrg. 4 Hefte = DM 16,—, Einzelheft DM 4,20

Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung. Hrsg. von FRANZ BÖMER und HANS HAAS. Jahrg. 6 Hefte = DM 18,—, Einzelheft DM 3,50

Zeitschrift für slavische Philologie. Hrsg. von MAX VASMER und MARGARETE WOLTNER. Jahrg. 2 Hefte = DM 36,—, Einzelheft DM 18,—

Der Bezieher eines dieser Werke erhält einen Nachlaß von 10 % auf alle anderen Verlagsveröffentlichungen außer den Lieferungswerken und Zeitschriften

CARL WINTER
UNIVERSITÄTSVERLAG
HEIDELBERG

KURT SCHILLING

Shakespeare

Die Idee des Menschseins in seinen Werken

294 Seiten mit Titelbild. Leinen DM 14,50

„Die Interpretationen der einzelnen Werke sind wissenschaftlich fundierte Deutungen von der Zentralidee der Kunst her. Die Darstellung darf als ein beachtenswerter Beitrag zum Shakespeare-Bild unserer Zeit angesehen werden." *Bücherei und Bildung*

RICHARD BLUNCK

Friedrich Nietzsche

Kindheit und Jugend

230 Seiten mit 10 Tafeln. Leinen DM 9,80

Die erste umfassende, wissenschaftlich zuverlässige Biographie Nietzsches, die auch das bisher unveröffentlichte Material mitverarbeitet, glänzend geschrieben, mit einer Fülle neuer Tatsachen.

F. J. BRECHT

Schicksal und Auftrag des Menschen

Philosophische Interpretationen zu Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien

304 Seiten. Leinen DM 11,—

„Behutsam, feinsinnig und in engster Verbindung mit den Worten des Dichters interpretiert Brecht Rilkes Duineser Elegien. Die Interpretationen führen vorzüglich in Geist und Weltsicht Rilkes ein." *Das neue Buch*

GUSTAV PFANNMÜLLER

Tod, Jenseits und Unsterblichkeit

in der Religion, Literatur und Philosophie der Griechen und Römer

288 Seiten mit 23 Tafeln. Leinen DM 16,—

„Auf die uralte Frage des Menschen, was mit ihm nach dem Tod wird, hat die Antike mit mächtigsten und tiefsten Gedanken geantwortet. Diese Gedanken hat Pfannmüller in Übersetzungen mustergültig zusammengestellt. Ein unausschöpfliches Buch voll zeitloser Weisheit." *Hamburger Abendblatt*

ERNST REINHARDT VERLAG
MÜNCHEN

DIOGENES

INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE UND DIE WISSENSCHAFTEN VOM MENSCHEN

Herausgegeben vom
„Internationalen Rat für Philosophie und die Wissenschaften vom Menschen" Paris

Redaktionskomitee:

Prof. D. W. Brogan, England; Prof. A. Castro Leal, Mexico; Prof. W. Koppers, Österreich; Prof. G. Levi Della Vida, Italien; Prof. R. P. McKeon, USA; Prof. H. J. Pos, Niederlande; Prof. Dr. A. Rüstow, Deutschland

Chefredakteur: Roger Caillois

Aus dem Inhalt des 1. Heftes:

E. Benveniste	Menschliche Sprache und Mitteilung der Tiere
K. Jaspers	Freiheit und Autorität
G. Murray	Lehren aus der Geschichte
J. Piaget	Von der genetischen Psychologie zur Epistemologie
C. M. Bowra	Europäische Lyrik von 1900 bis 1950
A. Sommerfelt	Neue Wege und Ziele der Sprachwissenschaft
D. R. Gillie	Entdeckungen und Kontroversen
J. U. Nef	Ein offener Brief an Diogenes

Aus dem Inhalt des 2. Heftes:

C. Clark	Die Zukunft des Proletariats
L. Venturi	Piero della Francesca, G. Seurat, J. Gris
P. Rivet	Der Ursprung des Menschen
H. Fichtenau	Die Anfänge des mittelalterlichen Reiches
P. Deffontaines	Wert und Grenze der religiösen Erklärung in der Geographie des Menschen
L. Renou	Indologie
C. Levi-Strauss	Überblick über die Ethnologie (1950—1952)

Aus dem Inhalt des 3. Heftes:

D. Macdonald	Massenkultur
M. Eliade	Das Heimweh nach dem Paradies bei den primitiven Völkern
A. Sauvy	Die Zahl der Menschen und die Herrschaft
H. Brown	Wissenschaft und Literatur im 18. Jahrhundert
K. O. Paetel	Typologie des schwarzen Ordens
D. R. Gillie	Die Aufgaben der Altertumswissenschaft
O. Gigon	Das Studium der antiken Philosophie

Aus dem Inhalt des 4. Heftes:

G. A. Borgese	Dante und seine Zeit
F. Schachermeyr	Der Werdegang der griechischen Polis
G. Picon	Ästhetik und Geschichte
M. Marconi	Das Pathos der Mittelmeer-Religion
J. B. S. Haldane	Kommunikation bei Tieren und die menschliche Sprache
A. Chastel	Gegenwartsprobleme der Kunstgeschichte
S. Kolar	Nach der Ungnade Lyssenkos

Die Zeitschrift erscheint in 4 Heften jährlich im Umfang von etwa 144 Seiten
Einzelheft DM 4,50, pro Band DM 16,—

VERLAG KIEPENHEUER & WITSCH · KÖLN

In unserem Verlag wird die im Simons Verlag, Marburg, mit Heft 1 begonnene Reihe fortgesetzt:

Probleme der Dichtung
Studien zur deutschen Literaturgeschichte

Herausgegeben von HANS PYRITZ

2. Heft

KARL LUDWIG SCHNEIDER

Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers

In exakter Untersuchung des sprachlichen Materials kennzeichnet der Verfasser den persönlichen Bilderstil eines jeden der drei Dichter, um dann auf Grund weitgehender Übereinstimmungen in den Bildformen die Frage nach der Stilverwandtschaft zu stellen und einer Lösung zuzuführen. Führt die Einzeluntersuchung des Dichters — über die formale Charakterisierung des Bildvorgangs hinausgehend — jeweils zur Erkenntnis des inneren Vorgangs des metaphorischen Aktes, so lassen sich mit der vergleichenden Stilanalyse Ausblicke auf den Zeitgeist, das gemein-expressionistische Lebensgefühl, gewinnen. Damit aber wird die Arbeit ein wichtiger Beitrag zur Charakterisierung der expressionistischen Dichtung überhaupt.

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

Wir empfehlen unserer Neuerscheinung:

KLEINE SCHRIFTEN

zur Literaturgeschichte des Mittelalters

von Wolfgang Stammler

VIII, 272 Seiten, Format 15,5 × 23 cm, Ganzleinen mit Goldprägung und Schutzumschlag DM 25,80, broschiert DM 23,60

Im Lauf seiner Jahrzehnte währenden wissenschaftlichen Tätigkeit hat Wolfgang Stammler wesentliche Forschungsarbeiten auf allen Gebieten der Germanistik geleistet. Zahlreiche Abhandlungen in allen führenden germanistischen Zeitschriften machten seine Arbeiten im In- und Ausland bekannt.

Wolfgang Stammler hat sich nun der mühevollen Arbeit unterzogen, dieses über zahlreiche Publikationen verstreute Material jeweils für ein großes Gebiet der Germanistik zusammengefaßt in geschlossener Schau der Öffentlichkeit zu vermitteln. Oft wird erst diese Zusammenfassung der Einzelveröffentlichungen die wirkliche Bedeutung einzelner Arbeiten voll erkennen lassen und dem Wissenschaftler die große Linie aller Untersuchungen aufweisen. Unter Auswertung der letzten Forschungsergebnisse hat der Autor vor der Drucklegung alle Einzelveröffentlichungen einer eingehenden und sorgfältigen Überarbeitung unterzogen. Die Abhandlungen zeigen mithin den letztgültigen Stand der Wissenschaft auf und bieten den Ausgangspunkt für weitere Arbeiten.

Die „Kleinen Schriften zur Literaturgeschichte des Mittelalters" umfassen Beiträge über Wesen und Form der mittelalterlichen Dichtung, über die deutsche Scholastik und Mystik sowie Arbeiten zur mittelniederdeutschen Dichtung.

ERICH SCHMIDT VERLAG

Berlin W 35 · Bielefeld · München

JAMES MACPHERSON'S

OSSIAN

Faksimile-Nachdruck der Erstausgabe mit Begleitband: Die Varianten

Herausgegeben von Otto L. Jiriczek

In 3 Bänden, 4°. Manuldruck

Band I. Fingal, 1762 XXXII, 270 S.
Band II. Temora, 1763 243 S.
Band III. Einführung und Varianten, 243 S.

Brosch. 70,— DM

Durch den bedeutenden Einfluß des „Ossian" auf die gesamte europäische Literatur des 18. Jahrhunderts, vor allem auch auf Klopstock, Herder und den jungen Goethe, ist dieser selbst ein Stück Weltliteratur und Gegenstand weitverzweigter Forschung geworden. Was dieser Ausgabe noch ihre besondere Bedeutung gibt, ist der vollständige, für jede Ossianforschung unentbehrliche Lesartenapparat, der bis dahin völlig fehlte, da die mehr oder weniger vergriffenen Handausgaben des 19. Jahrhunderts nur den revidierten Text von 1773 bieten. So wird hier der Urtext nach über anderthalb Jahrhunderten wieder für Untersuchungszwecke nutzbar gemacht. Darüber hinaus wird jeder Ossianleser und Literaturfreund das ausführliche Namenverzeichnis — das erste seiner Art — in Verbindung mit den Stammbäumen und Prolegomenis mit besonderer Freude begrüßen.

Prof. Dr. W. Fischer-Marburg urteilte über das Werk folgendermaßen:

„Jiriczek gibt im Vorwort zum 1. Bande an, daß er bei der Herstellung des Variantenapparates allein sieben Jahre auf eine dreimalige Textvergleichung verwandt habe; der schwierige Druck mit nochmaliger Vergleichung aller Originale erforderte zwei weitere Jahre. Nun aber, da die Bände in prächtiger Ausstattung und vorzüglichem Druck, der dem Winterschen Universitätsverlag alle Ehre macht, vorliegen, beglückwünschen wir den Herausgeber zu seinem schönen Werk, das nicht nur einen bleibenden Markstein aller vergangenen und Ausgangspunkt jeder zukünftigen Ossianforschung bildet, sondern auch in seiner klaren, übersichtlichen Anordnung und seiner künstlerischen Einfühlung in schwierige Textverhältnisse auf lange Zeit hinaus ein Vorbild feinster Editionstechnik — und nicht nur für die Anglisten bedeutet . . .

. . . Den Hauptteil des Bandes füllen die Varianten selbst (S. 43—184), die durch ein höchst sinnreiches System von Abkürzungen und Sigeln, sowie durch klare, übersichtliche Druckanordnung ein Höchstmaß von Anschaulichkeit gewähren. Daß die Varianten — einschließlich Interpunktionslesarten, aber ohne orthographische Abweichungen — mit mustergültiger Akribie verzeichnet sind, versteht sich bei Jiriczeks reicher Erfahrung auf diesem schwierigen Arbeitsfeld von selbst. Nur wer selber einmal textkritisch gearbeitet hat, vermag die Unsumme von Scharfsinn und Überlegung zu erahnen, die hier aufgewandt wurde, um höchste Zuverlässigkeit zu gewährleisten, ohne den Apparat mit Unerheblichkeiten zu belasten.

Wendet sich der Variantenteil vor allem an den Philologen, so wird der letzte Teil des dritten Bandes, das Namenverzeichnis (S. 204—243), die Freude jedes Literaturfreundes erregen, der tiefer in den Gehalt von Macphersons Ossianliedern eindringen will. Die ‚Prolegomena' hierzu bieten einen sicheren Führer durch den Wirrwarr der Handlungsführung.

Welche große Erleichterung für das verständnisvolle Lesen der Gedichte dieses Verzeichnis bedeutet, leuchtet ohne weiteres ein, um so mehr, als sich hier häufige Verweisungen auf die Stammbäume, Macphersons eigene und moderne Etymologien der keltischen Namen und sonstige sachdienliche Hinweise finden. Manche Stichwörter, wie Cuchullin, Fillan, Fingal, Loda usw., wachsen sich zu regelrechten Abhandlungen in knappster Form aus.

So wäre denn ‚die' Ossianausgabe im prächtigsten Gewande und mit allen nötigen Zugaben von der Hand eines Meisters bereitgestellt; an den Anglisten ist es nun, die hier geschaffenen Möglichkeiten zu nützen."

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG